[illegible]

([illegible])

[illegible]

[illegible]

મુંબઈ



પ્રકાશક

ગુજરાત યુનિવર્સિટી

શ્રી. ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનમાળા.

ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા

(પાંચ વ્યાખ્યાનો)

વ્યાખ્યાતા
અરદેશર ફરામજી ખબરદાર
મુંબઈ



પ્રકાશક
મુંબઈ યુનિવર્સિટી

તા. ૧૧ થી તા. ૧૫ મી ડીસેમ્બર સને ૧૯૩૯
(છપાવી પ્રગટ કર્યાં સને ૧૯૪૧)

Printed by M. N. Kulkarni, at the Karnatak Printing Press, Karnatak House, Chira Bazar, Bombay, and Published for the University by S. R. Dongerkery, Registrar, University of Bombay, Fort, Bombay 1

પ્રસ્તાવના

શ્રી મુંબઈ યુનિવર્સિટી તરફથી મને મળેલા આમંત્રણને અનુસરીને આજથી દોઢેક વર્ષ પર ઇ. સ. ૧૯૩૯ ની તા. ૧૧ મીથી તા. ૧૫ મી ડિસેમ્બર સુધીના પાંચ દિવસોમાં માટુંગામાં શ્રી રામનારાયણ રૂઇયા કૉલેજના મકાનમાં શ્રી. ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખ્યાનમાળાને અંગે મેં "ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા" પર પાંચ વ્યાખ્યાનો આપ્યાં હતાં, તે અહીં એકત્રિત પુસ્તકરૂપે મુંબઈ યુનિવર્સિટી તરફથી હમણાં પ્રગટ થાય છે. મારી બહુ નબળી તબિયતને લીધે યુનિવર્સિટીના સંચાલકોએ મારા દાદરના નિવાસસ્થાનની નજીક આવેલી શ્રી રામનારાયણ રૂઇયા કૉલેજમાં મારી બધી સગવડ સાચવીને જે વ્યવસ્થા કરી આપી હતી, તે માટે હું તેમનો ઘણો ઋણી છું.

"પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના" પર ઇ. સ. ૧૯૩૧ માં સદ્ગત સાક્ષર શ્રી. કેશવ હર્ષદ ધ્રુવે પણ એવી જ વ્યાખ્યાનમાળા આપી હતી, પણ તેમાં મુખ્યત્વે વૈદિક કાળથી માંડીને કાવ્યકાળ સુધીની પદ્યરચનાના ચાર કાળ પર "દૃષ્ટિપાત" કરવામાં આવ્યા હતા, અને ગુજરાતી પદ્યરચનાની સાધારણ આલોચના કરવામાં આવી હતી. આ વ્યાખ્યાનો સંસ્કૃત પદ્યરચનાના ઐતિહાસિક વિકાસની સમજણ આપવા માટે ઘણાં જ અગત્યનાં છે, ને તે આ પદ્યરચનાના વિષય માટે માર્ગદર્શક તરીકે સદા પ્રકાશમાન રહેશે.

પદ્યરચનાનો વિષય મને મારા કવિજીવનના પ્રારંભથી જ ઘણો રસદાયક હતો. પરિણામે જ્યારે મુંબઈ યુનિવર્સિટીએ મને આ વ્યાખ્યાનો માટે આમંત્રણ આપ્યું, ત્યારે એ જ કાવ્યરચનાનો વિષય મે પસંદ કર્યો અને આ વ્યાખ્યાનમાળા ગુજરાતના કાવ્યરસિકોના હસ્તમાં મુકાય છે.

આ વ્યાખ્યાનમાળામાં વાચકોને ઘણી નવી જ વાતો જાણવાની મળશે. એમાં કોઈ પણ વિધાન મેં પોતે ઉપજાવી કાઢ્યું નથી, પણ જે મહાવિદ્વાન સંશોધકોએ કવિતાના વિષય પર શાસ્ત્રીય પ્રકાશ પાડ્યો છે, તે સૌના શ્રમનો મેં લાભ લીધો છે ને તેનું દોહન કરીને મેં ગુજરાતને ચરણે ધર્યું છે.

આપણી કવિતા તેના સ્વાભાવિક માર્ગે જ રહે ને આગળ વધે, અને જનસમાજમાં તે બધી રીતે આનંદજનક અને પરોક્ષ રીતે બોધપ્રદ બને, અને ગુજરાતી કવિતા ભારતમાં તેમ જ દુનિયામાં પોતાનું યોગ્ય સ્થાન લે, એ જ ઉચ્ચાશયથી મેં અનુભવેલું સત્ય અહીં ઉચ્ચાર્યું છે. આ વ્યાખ્યાનોના વાચનથી ને અભ્યાસથી આપણી કવિતા પાછી તેનો સ્વાભાવિક માર્ગ લેશે, અને તેમ કરતાં પાછી જનસમાજમાં લોકપ્રિય થઈ પડશે, તો મારો બધો શ્રમ સફળ થયેલો હું માનીશ.

પારસી કોલોની, દાદર,
મુંબઈ, તા. ૨૫ મી જુલાઈ ૧૯૪૧ — અરદેશર ફરામજી ખબરદાર

અનુક્રમણિકા

—:o:—

રેખા પહેલી

"કવિતાનું અને કવિતારચનાનું મૂળ"

વ્યાખ્યાન પહેલું :

કવિતાનું અને કવિતારચનાનું મૂળ

किं कवेस्तस्य काव्येन किं काण्डेन धनुष्मतः
परस्य हृदये लग्नं न घूर्णयति यच्छिरः *

—सुभाषित

કવિતા એ કવિહૃદયનો રસાનુભવ છે. સંસારની કે સંસારથી પર એવી કોઈ પણ વસ્તુના કે વિચારણાના સંસર્ગથી કવિહૃદયમાં જે આંદોલનો ઊભાં થાય અને તેમાંથી કવિને જે રસદર્શન થાય, તેનું વાણીના ખાસ નિયમિત રૂપમાં કવિ જે વર્ણન કરે, તે કવિતારૂપે પરિણમે છે. કવિ-હૃદય પણ જ્યારે જોઈએ અને ગમે ત્યારે ઉત્તમ કવિતા કરી શકતું નથી, પણ બાહ્યસૃષ્ટિના કોઈક અવયવ સાથે એનાં આંતરકિરણોનો અમુક સ્થિતિમાં સંયોગ થવા પામે, ત્યારે જ એ હૃદયની પ્રતિભા ત્યાં પોતાનાં ઝળહળતાં દર્શન કરાવે છે. સવારે કે સાંજે આકાશનાં વાદળાં સાથે રવિનાં કિરણોનો અમુક કોણમાં યોગ થાય, ત્યારે જ ઉષાના અને સંધ્યાના અદ્ભુત રંગોનું સૌંદર્ય ત્યાં ખીલી નીકળે છે; કે વાદળોનાં જળકણોની અમુક સ્થિતિ સાથે તેવી જ રીતે કોણ સાધતાં રવિકિરણો યોગ પામે, ત્યારે ત્યાં ઇંદ્રધનુની દિવ્ય લીલા ઉદ્ભૂત કરતાં એ જ રવિકિરણો આકાશભવનના તોરણને પૃથ્વી સામે ભવ્ય સૌંદર્યમાં ખડું કરે છે, અને એમ બંને રીતે માનવની આંખને આંજી દે છે. ચિતારો પોતાના ફલક પર આ સૌંદર્યોની નકલ કરી શકે છે, પણ તે પ્રયત્ને જ. ચિતારો એવા અનેક પ્રયત્ને પણ રવિ થઈ શકતો નથી. સાચું કવિહૃદય હશે તો જ તેની એ કુદરતી પ્રતિભા સાચી કવિતાનું

* તે કાવ્ય કવેલું અને તે ધનુષ્યનું બાણ છોડેલું શા કામનું છે જો તે સામાનું હૃદય ભેદીને તેનું માથું નહીં ધુણાવે ?

સૌંદર્ય ઉપજાવી શકશે. માટે જ કવિતા એ કવિહૃદયનું સ્વયંભૂ સર્જન છે. સાચા કવિની એવી પ્રતિભાવંતી કવિતા જોઈને કોઈ રસિકજન અભ્યાસે કવિતા કરી શકે, પણ તે ખરા કવિની કવિતા જેવો દિવ્ય રસાનંદ નથી આપી શકતી. ખરા ઝવેરીને સાચું અરબ્બી મોતી કયું તે પારખી લેતાં વાર લાગતી નથી, કેમકે તેની પરખંદી આંખો એ સાચાં મોતી જોવાને તથા હલકાં કે ખોટાં મોતીથી તેને જુદાં પાડવાને જન્મભર ટેવાયેલી છે.

જેમ આત્માની વ્યાખ્યા થઈ શકતી નથી, તેમ કાવ્યતત્ત્વની વ્યાખ્યા પણ બંધાઈ શકાતી નથી. આપણે એમ કહી શકીએ કે જીવંત શરીરમાંથી સ્થૂળ શરીરથી માંડીને મન ને બુદ્ધિ સુધીની તમામ શક્તિઓ બાદ જતાં જે કાંઈ વર્ણવી શકાય નહીં એવો શેષ રહે છે અને જે શેષથી આ શરીર સુદ્ધાંની તમામ શક્તિઓનું હલનચાલન થાય છે, તે શેષ તે આત્મા. એ જ પ્રમાણે કવિતાવાણીનાં શબ્દ, અર્થ, અલંકાર, વ્યાકરણ, કલ્પના, ભાવ, વગેરે બધાં કાવ્યાંગોને બાદ કરતાં જે કાંઈ અનિર્વચનીય શેષ રહે છે, અને જે શેષથી એ વાણીની તમામ શક્તિઓ ખીલી ઊઠે છે અને કોઈક અલૌકિક આનંદ આપે છે, તે શેષ તે કવિપ્રતિભા એટલે કવિતાનો આત્મા. એ આત્મા જ જીવંત રસનો ઉત્પાદક છે. આપણા સંસ્કૃત આલંકારિકોએ એ રસની લીલા અનેક રીતે સમજાવેલી છે. અંગ્રેજી કવિ વર્ડ્સ્વર્થ એ પ્રતિભાને માટે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં કહે છે કે

—And add the gleam,
The light that never was on sea or land,
The Consecration, and the Poet's dream.

એટલે

પ્રભા તે જે હતી નાહીં ધરા કે સિંધુ પર ક્યાંહીં,
કરીને સ્થાપના તેની, ભરે કવિસ્વપ્ન મહીં જેની.

એ અણુદ્ભૂતી અણદીઠી પ્રભા તે જ કવિની પ્રતિભા. એ પ્રતિભા વગર કવિતાનું અસ્તિત્વ જ નથી. ગમે તેવી વિદ્વત્તા એ પ્રતિભાને ઉપજાવી શકે નહીં. એ તો સ્વયંભૂ જ છે.

કવિની પ્રતિભા સ્વયંભૂ છે, અને એ પ્રતિભાની દિવ્ય આંખ વડે કવિ જે અનુભવ પામીને આનંદ મેળવે છે, તેને કવિએ વાણીના રૂપમાં ઉતારવો રહ્યો. "હું એક છું તેનો બહુ થાઉં," એ જો બ્રહ્મની ઇચ્છા હોય, તો એવી જ ઇચ્છા કવિમાં પણ ઉત્પન્ન થાય છે કે આ મારો વ્યક્તિમય આનંદ સમષ્ટિમય બને, અને મેં જે અનુભવ્યું છે તેમાં મારા બંધુઓને પણ હું ભાગ આપું. ચેતનની એ ઇચ્છા સ્વાભાવિક છે, અને એ વગર સૃષ્ટિનો કે સૃષ્ટિનાં બધાં અંગોનો વિકાસ પણ થતો નથી. વિકાસવાદના વિજ્ઞાનીઓ પણ પ્રાણીઓની એવી અમુક અમુક ઇચ્છામાંથી જ પ્રાણીસૃષ્ટિનાં જુદાં જુદાં અંગોનો વિકાસ થયેલો બતાવે છે. કવિને જો એવી ઇચ્છા ન હોય તો એના એ અનુભવને વાણીમાં ઉતારવાની તેને કશી જરૂર નથી. પણ સમાજમાં રહેલો માનવી પોતાનાં સુખદુઃખમાં સીધો નહીં તો પરોક્ષ ભાગ પડાવવા અને એમ કરી પોતાના બંધુઓમાં સમભાવ ઉત્પન્ન કરાવવા ઈચ્છતો આવ્યો છે, અને કવિ પણ એ જ સમાજનું અંગ હોઈ એવી ઇચ્છા રાખે તેમાં એને કશી નાનમ નથી. દુઃખમાં ભાગ પડાવતાં દુઃખ ઘટે છે, આનંદમાં ભાગ પડાવતાં આનંદ વધે છે; અને કવિ જે પ્રભુનો સંદેશવાહક છે, તેના આનંદમાં ભાગ પડાવવાનો સમાજનો પણ બેવડો હક્ક છે. કવિનું હૃદય જો એકલપેટું હોત તો એના દિવ્ય રસાનુભવનો લહાવો કોઈને મળત જ નહીં, અને કેટલીક વેળા જેમ વહાણું વાયા છતાં આકાશ કોઈ પણ જાતના રંગ વગરનું માત્ર ઘેરું, ઝાંખુ અને મ્લાન રહે, અને જાણે ઉષાએ પોતાની પાંખો ઉઘાડી જ ન હોય તેવું લાગે, તેમ કવિની કવિતા ગવાયા વિના માનવસમાજ પ્રભુના તે દિવ્યરસાનંદ વગર ગ્લાનિમય અને કુંઝડો બની જાય, અને જીવનમાં જીવનની પારથી વહી આવતા દિવ્યસંગીતના સ્વરો સુણવાને નહીં મળતાં,

અને તે સ્વરોમાં પોતાના હૃદયનો થાક ઠાલવવા નહીં પામતાં, એ સમાજનું જીવન જાણે ધોબીના ગાંસડાને રાતદિન પીઠ પર વહ્યાં કરવા જેવું ભારરૂપ જ થાય.

કવિતાની આ દિવ્ય શક્તિની ઓળખ આપણે આજ સુધીનાં હજારો વર્ષમાં દુનિયાના અનેક સમાજમાં અને પૃથ્વીપરની અનેક પ્રાચીન અને અર્વાચીન ભાષાઓમાં લખાયેલી કે કંઠસ્થ રહીને ઊતરી આવેલી કવિતાઓનાં સ્વરૂપને જોઈને આપી શકીએ. આપણા પૂર્વગામી કવિઓએ લખેલી કવિતાઓ જોઈને આપણે તેવા રૂપની આપણી નવી કવિતાઓનું સર્જન આપણામાં પેલી પ્રતિભા હોય તો કરી શકીએ, અને આપણે પણ એ રૂપોના નિયમો તારવીને આપણાં બીજાં નવાં રૂપો પણ ઉત્પન્ન કરી શકીએ; પણ એ નવાં રૂપો ઉત્પન્ન કરતી વેળા આપણે જે ખાસ સંભાળવાનું ને સાધવાનું છે, તે એ છે કે આપણું પરિણામ પાછું સર્વાંગસ્વરૂપે "કવિતા" તરીકે ઓળખી ને ગણી શકાય તેવું હોવું જોઇએ. કુદરતનું કારખાનું તેના અચળ નિયમોને વળગીને અદૃશ્ય રીતે ચાલ્યા કરે છે, અને તેમાંથી માણસ સુદ્ધાંનાં અનેક જીવંત રૂપો ઘડાઈને બહાર પડે છે, તે જ પ્રમાણે સર્જક કવિનું કારખાનું પણ ચાલે છે અને ચાલવું જોઈએ. ઊંચાઈ, પહોળાઈ, રંગ, રૂપ, વગેરે વિભાગોમાં ફેર અને જુદાપણું હોવા છતાં માણસના કે પ્રાણીઓના સમગ્ર દેહઘાટમાં તે તે વર્ગના ઘાટનું વ્યક્તિત્વ જુદું જ રહે છે, ખુદ માનવવર્ગમાંની પણ દેશકાળને અનુસરતી અનેક જાતિઓમાં પણ તે તે જાતિઓનું વ્યક્તિત્વ જળવાઈ રહે છે, એટલે વિભાગોના જુદાપણા છતાં મૂળ બીબાની સમગ્ર છાપ તો એક જ ઊઠે છે. જો એ બીબાથી બહુ દૂર જતો ઘાટ હોય, કે એ ઘાટમાં એના સર્જનકાળના કોક અસાધારણ વિધાનથી અધિક કે ન્યૂન અંગો આવી જાય, તો એ અપવાદરૂપે જ રહે, અને મોટે ભાગે તો એનું જીવન તરત ખતમ થઈ જાય. સર્જનનો બધો આધાર જ એના નિયમ પર રહેલો છે. પ્રભુની અનહદ

સૃષ્ટિમાં નિયમ પાયારૂપ છે, અને એ નિયમથી જ બધો વિકાસ થાય છે. કવિતાનું સર્જન પણ એ નિયમને જ અધીન રહે છે, અને રહેવું જોઈએ. એ નિયમનો અપવાદ કાંતો સર્જનને હઠાવે છે યા તોડે છે, કે કાંતો પોતે જ નષ્ટ થાય છે.

કવિતાસર્જનના એ નિયમ ક્યા તે દરેક કવિએ અવશ્ય જાણવા જોઇએ. નિયમ જાણ્યાથી કાંઈ કવિ થવાતું નથી એ સાચી વાત; પણ જેનામાં પ્રતિભા છે, અને જે એ પ્રતિભાને વાણીસ્વરૂપમાં મૂકી તેને દેહધારી કરવા ઇચ્છે, તે કવિને માટે તો એ ક્રિયાની પૂરતી સમજ બહુ આવશ્યક છે. કારખાનાના વડા ઇંજનેરે એ કારખાનાનાં સર્વ યંત્રોનાં હલનચલનની માહિતી તો રાખવી જ જોઇએ. એ યંત્રોની શક્તિથી અને મર્યાદાથી એ જાણકાર હશે, તો જ એ બધાં યંત્રોને યુક્તિપુરઃસર ચલાવી પોતાને જોઇતો માલ ઓછામાં ઓછા શ્રમે વધુમાં વધુ મૂલ્ય મેળવતો એ બનાવી શકશે. એ યંત્રોના યથાસ્થિત અને યથોચિત જ્ઞાન વિના પેલા માલની પેદાશ સર્વાંશે લાભકારક નહીં જ નીવડે. જેમ કાચો સૂથાર ઓજાર સાથે લડે ને તેનો વાંક કાઢે, તેમ કાચો કવિ જે પોતાની કળાના નિયમોનું યથોચિત જ્ઞાન ધરાવતો નથી તે પછી વાણી સાથે, છંદ સાથે અને કાવ્યશાસ્ત્ર સાથે જ લઢે છે, અને અધૂરી કે અણુઠરતી વાણીમાં પોતાની ગમે તેવી પ્રતિભાને તે આખરે પૂરતી ઝળહુળાવી શકતો નથી. કુદરતી પ્રતિભા, પ્રેરણા, ભાવોત્કટતા, અર્થઘનત્વ, અધિકાર કે એવી ગમે તેવી બડાશ કવિ પોતાની કવિતાના સંબંધમાં મારે, છતાં કવિને કારીગર બનવા વિના છૂટકો થતો નથી, અને એ સારો કારીગર બને, અને પોતાના કસબની બધી આંટીઘૂંટીથી એ પોતે ખબરદાર રહે, તો જ એ પેલી પ્રતિભાને અને તેને નામે ચઢતા અનેક ગુણોને સુંદર આકર્ષક અને સચોટ રીતે વાણીમાં ઉતારી શકે, અને પોતાના કવિ નામની સાર્થકતા કરી શકે. અણઘડ ઘાટ પ્રથમ જ તેના ઉતારનાર કારીગરની કાચી કળાને ઉઘાડી પાડે છે, અને એવા ઘાટથી કવિ પોતે જ

પોતાની પ્રતિભાને અન્યાય કરીને છેવટે પોતાને જ અન્યાય કરે છે.

હવે કવિનો આ કાવ્યવ્યાપાર કેમ ચાલે છે, અને પેલી અનિર્વચનીય પ્રતિભાને વાણીરૂપ દેહમાં તે કેમ ઉતારે છે, તે પૂરેપૂરું સમજવાને આપણે ખુદ કવિતાના અને તેની રચનાકળાના મૂળ ઉપર જવું પડશે. સંસ્કૃતભાષામાં જેમ અનેક મૌલિક શાસ્ત્રો બંધાયેલાં છે, તેમ કાવ્યશાસ્ત્ર ઉપર પણ એ ભાષાના ધુરંધર પંડિતોએ ઘણી ઊંડી વિદ્વત્તાથી ચર્ચાગ્રંથો લખેલા છે. કવિતાનાં રસ, અલંકાર, ધ્વનિ, કલ્પના વગેરે અનેક અંગો પર તેમ જ કવિતાની રચનાકળા પર તેઓએ ઘણી સૂક્ષ્મ ચર્ચા કરીને શાસ્ત્રો બાંધ્યાં છે, અને તેમાં જૂના પ્રતિષ્ઠિત કવિઓની કવિતા પરથી અનેક નિયમો તારવી કાઢેલા છે. એ ગ્રંથોમાંના કેટલાક મુખ્ય છે: જગન્નાથકૃત રસગંગાધર, ભોજકૃત શૃંગારપ્રકાશ, પ્રકાશવર્ષકૃત રસાર્ણવાલંકાર, દંડીકૃત કાવ્યાદર્શ, ભામહકૃત કાવ્યાલંકાર, રાજશેખરકૃત કાવ્યમીમાંસા, આનંદવર્ધનકૃત ધ્વનિકારિકા, કુંટકકૃત વક્રોક્તિજીવિત, મમ્મટ ભટ્ટકૃત કાવ્યપ્રકાશ, ભોજકૃત સરસ્વતીકંઠાભરણ, વગેરે. એ ઉપરાંત કાવ્યરચના કળા ઉપર પદ્યશાસ્ત્રના પિંગળ ગ્રંથો પણ અનેક લખાયેલા છે. આપણી ગુજરાતી ભાષામાં પણ દલપતરામ, નર્મદાશંકર, નવલરામ, સવિતાનારાયણ, જીવરામ ગોર, હીરાચંદ કાનજી, રણછોડભાઈ ઉદયરામ, આદિ કવિઓએ પણ રસાલંકારના ને પિંગળશાસ્ત્રના નાના મોટા ગ્રંથો લખેલા છે, અને છેલ્લાં ચાલીશેક વર્ષમાં એ વિષયોની ઘણી ચર્ચા રમણભાઈ, નરસિંહરાવ વગેરે છેક આધુનિક વિવેચકોએ પણ કરેલી છે.

પણ એ બધું વાંચ્યા પછી પણ કવિતાનું અને કવિતારચનાકળાનું મૂળ શું હશે, તે સ્પષ્ટ રીતે આપણા દેશના એ બધા પંડિતોએ કોઈ ઠેકાણે સ્વતંત્ર રીતે દર્શાવેલું નથી. પશ્ચિમની અનેક ભાષાઓમાં એ વિષય લગભગ એક સદીથી ખૂબ ચર્ચાયો છે, અને અંગ્રેજ, ફ્રેન્ચ, જર્મન

તથા અમેરીકન પંડિતોએ ને વિજ્ઞાનશાસ્ત્રીઓએ સૃષ્ટિના વિકાસ-સંબંધના વિજ્ઞાન ગ્રંથોની માફક કવિતાના ને કવિતાની રચનાકળાના વિકાસને લગતા શાસ્ત્રીય ગ્રંથો લખ્યા છે. પ્રત્યેક લેખકે એ વિષયના અમુક અમુક અંગનું સંશોધન જીવનભર કીધેલું છે. છેલ્લાં પચાસ વર્ષમાં તો એ વિષયોને બહુ બારીકીથી તેમણે છણ્યા છે, અને કવિતા તથા સંગીતનો અણુતૂટતો પરાપૂર્વ સંબંધ તથા કવિતા માટે પદ્યની અનિવાર્ય આવશ્યકતા—એ બધું સાબિત કરી બતાવ્યું છે. લગભગ ઓગણીશેક વર્ષ ઉપર—ઈ. સ. ૧૯૨૧–૨૨ માં રા. નાનાલાલ કવિના અપદ્યાગદ્ય સંબંધમાં સદ્ગત મટુભાઈ કાંટાવાળાના "સાહિત્ય" માસિકમાં મેં "મોટાલાલ" ને નામે જે ચર્ચા ઉપસ્થિત કીધી હતી, તેમાં એ ગ્રંથોનો ઉલ્લેખ મેં કીધો હતો, અને એ નવીન વિજ્ઞાનથી કવિતાશાસ્ત્ર પર જે અવનવીન પ્રકાશ પડ્યો છે તે તરફ મેં ગુજરાતી કાવ્યરસિકોનું ધ્યાન ખેંચ્યું હતું. દુર્ભાગ્યે મારા એ લેખો હજી પણ ગ્રંથાકારે પ્રસિદ્ધ ન કરી શકાયા હોવાથી આજના નવીન કવિઓનું અને કાવ્યરસિકોનું તે તરફ દુર્લક્ષ થયું છે. ઉપલા લેખોથી ગુજરાતના નવીન ઊગતા કવિઓ અપદ્યાગદ્યના સહેલા લાગતા માર્ગ પર અનાયાસે ઘસડાતા બંધ તો થયા, પણ ત્યાર પછી કવિતાની કહેવાતી 'અર્થઘનતા' કે 'અર્થપ્રધાનતા' ના નવા વાદ તરફ તેઓ આકર્ષાઈને પડ્યા છે, અને તે પ્રયાસમાં કવિતાની રચનાકળાના સૌંદર્યને અવગણીને ગુજરાતની રસિક જનતાના હૃદયથી પણ તેઓ દૂર દૂર ચાલ્યા કરે છે. સાહિત્યના વિષયમાં ખરાંખોટાં મંતવ્યો પ્રવેશ કરતાં જ રહે છે, પણ એ મંતવ્યોની શાસ્ત્રીય તપાસ આપણે વખતોવખત કરતાં રહેવું જોઇએ.

મને મળેલા કેટલાક ભાગ્યશાળી સંજોગોએ સાહિત્યના વિષયમાં મારા જ્ઞાનની જે પ્રગતિ કીધી છે, અને દુનિયાની અનેક ભાષાનાં સાહિત્યોના સંસર્ગમાં આવ્યાથી તેમ જ એ ભાષાઓનાં સાહિત્યોથી કેટલીક પારંગત વિદ્વાન વ્યક્તિઓની માર્ગદોરવણીથી મને જે પ્રકાશ મળ્યો છે, તે મારા ગુર્જરબંધુઓ સમક્ષ પ્રગટ કરવાની મારી ફરજ છે. ગમે

તેવી મોટી વ્યક્તિઓ કરતાં સનાતન સત્ય વધારે મોટું છે. એ સત્યનાં દર્શન હું મારી યથાશક્તિમતિ અનુસાર મારા ગુર્જરબંધુઓને કરાવું, તેમાં કોઈપણ રીતે આપણી એ સમર્થ વ્યકિતઓ પ્રત્યેનો મારો સદ્ભાવ કમી થતો નથી, અને એ જ દૃષ્ટિથી જોવાની હું તેમને પણ વિનંતિ કરું છું. આપણે સર્વ આપણી ગુર્જરમાતાનાં સંતાન છીએ, એટલે આપણે તો એની કીર્તિ જાળવવાના અને વધારવાના જ પ્રયત્નો સદોદિત કરવા જોઇએ, અને આપણી વ્યક્તિગત કીર્તિથી આપણા ભાષાસાહિત્યની કીર્તિ વધારે મોંઘી છે, તે આપણે સમજવું જોઇએ. વસ્તુવિષયને સંબોધીને જ આપણે આપણો સાચો માર્ગ સાધવાનો છે. આપણને જે જોઇએ છે તે સત્યદર્શન, શુદ્ધ માર્ગદર્શન. મનુષ્યમાત્ર ભૂલને પાત્ર છે, ભૂલને જોઈશું તો જ સત્યને પિછાનતા થઈશું, અને સત્યની પિછાન થશે તો પછી આપણી સાહિત્યયાત્રા વધુ સરળ અને આનંદદાયિની જ થશે. પોતાના કાર્ય માટે મમત્વ રાખવું એ મનુષ્યનો સાધારણ સ્વભાવ છે, પણ ખરા વિદ્વજ્જનથી કે સત્યશોધકથી એવું મમત્વ રખાય નહીં. મનુષ્યનું જ્ઞાન કાળના વહેવા સાથે વધતું જાય છે તેમ તેમ ઘણી જૂની માન્યતાઓ ખોટી કે અધૂરી ઠરે છે, અને નવા પ્રકાશ પ્રમાણે માનવજ્ઞાનની પાછી નવી વ્યવસ્થા કરવી પડે છે. મતમતાંતરોના વાડા બાંધી તેમાં પોતે અને પોતાના વર્ગને ગોંધી રાખ્યાથી કોઈની ઉન્નતિ થતી નથી કે સત્યની ખરી દિશા જડતી નથી. સત્યને માટે તો બુદ્ધિનાં દ્વાર સદા સાવધાનતાથી ઉઘાડાં રાખવાનાં છે.

હવે આપણે આપણા આજના વ્યાખ્યાનના મુખ્ય વિષય ઉપર આવીએ. વિશ્વમાં ચૈતન્ય સિવાય બીજી કોઈ પણ વસ્તુ સ્થાયી નથી. જડ અને ચૈતન્ય એ વિશ્વનાં સનાતન જોડકાં છે, અને ચૈતન્યથી જ જડનો વિકાસ થાય છે. એ જડ અને ચૈતન્ય પોતાને વ્યકત કરવા પોતામાંથી જુદાં જુદાં આંદોલનોનો પ્રવાહ સતત વહેવડાવે છે. એ આંદોલનો ઉપજાવવા અને ગ્રહણ કરવા નીચા અને સૂક્ષ્મથી માંડી

ઊંચામાં ઊંચા સ્વરૂપવાળાં પ્રાણીઓમાં જુદી જુદી ઇંદ્રિયોની વ્યવસ્થા છે. એ પાંચ જ્ઞાનેંદ્રિયોની શક્તિઓમાં સ્પર્શ, રૂપ, રસ અને ગંધ તમામ પ્રાણીઓમાં વધુ ઓછી ખીલેલી હોય છે, પણ શબ્દની શકિતનો સંપૂર્ણ વિકાસ તો માત્ર મનુષ્યમાં જ થયેલો છે. એથી જ મનુષ્યે પોતાની બુદ્ધિશક્તિને ખૂબ ખીલવીને અન્ય પ્રાણીજગત પર પોતાનું આધિપત્ય મેળવ્યું છે. કવિતા એ વાણીની કળા છે, એટલે આપણા વિષયને એ શબ્દની શકિત સાથે જ સંબંધ છે, અને એનો વિકાસ જોયા સમજ્યાથી એ વિષયમાં આપણે તલસ્પર્શી જ્ઞાન મેળવી શકશું. એ માટે મારા ઉપર ટાંકેલા "કવિતા અને અપદ્યાગદ્ય" નામના લેખમાંથી અહીં ફરીથી કેટલુંક અવતરણ કરવું પડશે, પણ તે આવશ્યક છે. જ્યાંસુધી સત્યની દિશા સૌને સ્પષ્ટ થતી નથી, ત્યાંસુધી તે તરફ ફરીફરીને આંગળી ચીંધવાનું કર્તવ્ય પ્રાપ્ત થયા જ કરે છે.

"પ્રાણીમાત્ર પોતાના મનોભાવ ઇંદ્રિયોદ્વારા દર્શાવે છે. એક જ ભાવ જુદી જુદી ઇંદ્રિયોદ્વારા જુદી જુદી રીતે વ્યક્ત કરી શકાય છે. દૃષ્ટાંતરૂપે પ્રાણીમાત્ર પ્રીતિનો ભાવ ચાટીને (રસ), સૂંઘીને (ગંધ), નાચીકૂદી ગેલ કરીને (રૂપ), અડકીને કે આલિંગન દઈને (સ્પર્શ), કે અમુક રીતનો અવાજ કરીને (શબ્દ) દર્શાવી શકે છે, અને મનુષ્ય પણ એ સર્વ ઇંદ્રિયોનો આશ્રય એ જ ભાવ દર્શાવવા લે છે." પણ સાધારણ પશુપંખી પોતાનો મનોભાવ એક બે સાદી ક્રિયામાં અસ્ફુટ રીતે બતાવે છે, ત્યારે મનુષ્યે એ ઇંદ્રિયોની શક્તિ વિશેષ ખીલવીને ધીરે ધીરે પોતાના મનોભાવનાં આંદોલનોને વિશેષ ગતિ આપી છે. ઇતર પ્રાણીઓ જ્યારે પોતાનો મનોભાવ શબ્દેંદ્રિયથી બતાવવા જાય છે ત્યારે પોતાના કંઠના અવાજની સાદી એકતાનતાથી તેમ કરે છે, પણ ભાવની ચોક્કસ પૃથક્તા બતાવવા કે ઓછુંવત્તું દર્શાવવાનું તેઓથી બનતું નથી. એ કાર્ય તો મનુષ્યની બુદ્ધિશક્તિએ જ ધીરે ધીરે ખીલવ્યું છે, અને તેનું દૃષ્ટાંત આપણને મનુષ્યબાળક પ્રાણીસ્વરૂપમાંથી પોતાની આસપાસનાં નાનાં મોટાંઓના વર્તનનું

અનુકરણુ કરતું પોતાની શબ્દશક્તિનો વિકાસ સાધીને બોલતું થાય છે, અને ધીરે ધીરે પછી પોતાના પૃથક્ પૃથક્ ભાવો સ્પષ્ટતાથી દર્શાવવા શક્તિમાન બને છે, તે પરથી સમજી શકાય છે.

શબ્દના પણુ બે વિભાગ થાય છે. એક ખાલી અવાજનો તથા બીજો સ્વરનો. પદાર્થોના સંઘર્ષણુથી, પડવા, દોડવા, ફાડવા, તોડવા, ટીપવા, વગેરેની કુદરતની કે પ્રાણીઓની સ્થૂળ ક્રિયામાંથી, કે પ્રાણીઓના કંઠમાંથી નહીં પણુ માત્ર મુખમાંથી જે ચોક્કસ શબ્દ અનાયાસે કે અનિચ્છાધીન થાય છે, તે અવાજ; અને પ્રાણીઓના કંઠમાંથી, વાદ્યમાંથી કે અન્ય વિધિએ પ્રગટ થઈને મનુષ્યકર્ણમાં સંવાદી (co-ordinate) બનવાની જે શબ્દ શક્તિ ધરાવે છે, તે સ્વર કે સૂર. આપણુને અહીં આ બીજા વર્ગના શબ્દ "સ્વર"ની સાથે જ કામ છે, કારણુ કે એ જ સ્વર મનુષ્યવાણીનું મૂળ છે.

પ્રાણીઓને પોતાનો ભાવ જ પ્રગટ કરવાનો હોય છે, તેને વિચારશક્તિની વધુ અટપટી ક્રિયાઓ કરવાની નથી, એટલે તે જ્યારે શબ્દનો આશ્રય લે છે, ત્યારે તે કંઠમાંથી ઊંચો નીચો સૂર કાઢે છે. પક્ષીઓમાં તેઓની કાંઈક વધારે ખીલેલી વિચારશક્તિને લીધે આગળ વધેલી સ્વરરચનાની સુસ્વરતા મળે છે. મનુષ્યમાં તો એ સુસ્વરતાનો સંવાદ બહુ ઊંચે દરજ્જે સધાયેલો છે. એટલે ભાવને વ્યક્ત કરવા માટે ઇંદ્રિયોનાં સાધનમાંથી જે આ "શબ્દ"નું સાધન પ્રાણીમાત્રે ઉપયોગમાં લીધું છે, તેમાં મૂળથી જ સંવાદિતા (co-ordination) નો અંશ રહેલો છે.

મનુષ્યજાતિના બાલ્યકાળથી જેમ જેમ એ સુસ્વરતા ખીલતી ગઈ, તેમ તેમ તેના ભાવ વધુ સ્પષ્ટતાથી વ્યક્ત થતા ગયા, અને એમ કરતાં તેની તુલનાશક્તિ ખીલતી જતાં તેનામાં વિચારશક્તિનો ઉદ્ભવ થયો. મનોભાવનું પ્રાધાન્ય જ્યાંસુધી રહ્યું હશે ત્યાંસુધી વિચારશક્તિનો ખિલાવ કાબુમાં રહ્યો હશે, અને મનુષ્યની જે મૂળ (primitive) વાણી બંધાઈ હશે, તે પક્ષીઓની વાણીની જેમ

ઊંચા નીચા સૂરોના અનેકવિધ મિલાપથી કોઇક રીતના “ગાન” સ્વરૂપે જ હોવી જોઈએ. આજે પણ આપણે ગામડીઆઓને તેમ જ જંગલી જાતિઓનાં મનુષ્યોને વાત કરતાં કોઈ રીતનો રાગડો તાણતા સાંભળીએ છીએ. ભાવદર્શનનું એ રાગમય સાધન સ્વાભાવિક જ હોય છે. મનુષ્ય જાતિના આદિકાળમાં પ્રકૃતિમાં થતા અનેકવિધ અવાજોનાં અનુકરણરૂપે મૂળ શબ્દો બંધાયા હશે, અને આજે પણ દુનિયાની તમામ ભાષાઓમાં આ જાતના શબ્દોનો કાંઈ નાનોસૂનો સમૂહ નથી. એ સ્વરાનુકરણ અલંકાર (onomatopoeia) આપણા કાવ્યશાસ્ત્રના શબ્દાલંકારોમાં અજાણ્યો નથી. પણ મનુષ્યની શક્તિ જેમ જેમ ખીલતી ગઈ તેમ તેમ એ પોતાના વિચારોને વ્યક્ત કરવાનાં સાધનો પણ વધારતો ગયો. એમ કરતાં વિચારોને વ્યક્ત કરવાનું વાણીનું સ્વરૂપ જુદી રીતે બંધાયું, અને ભાવને વ્યક્ત કરવાનું મૂળ સ્વરૂપ કોઇક રીતની સંગીતમયતામાં જ વિકાસ પામ્યું. ભાવ વ્યક્ત કરતાં સ્વરો સ્વાભાવિક રીતે ઊંચા નીચા થઈ જ જાય છે. વિચારો અને ભાવો વ્યકત કરવા માટે મૂળથી જ એવી રીતે વાણી અને સંગીતનાં બે સાધનો મનુષ્યજાતિને પ્રાપ્ત થયાં છે. વાણીનું અને સંગીતનું મૂળ એક જ હોવું જોઇએ, અને તે શબ્દ (સ્વર)માં જ. મનુષ્યના વિચારો અને ભાવો જેમ જેમ વિકાસ પામતા ગયા તેમ તેમ સાથે સાથે આ બંને સાધનોનો વિકાસ થતો ગયેલો લાગે છે.

આ પ્રમાણે જોતાં જણાય છે કે સંગીત તે ભાવદર્શનનું પરિણામ છે, અને વાણી તે વિચારદર્શનનું સાધન છે. જો આપણે એમ કહીએ કે સંગીત વાણીમાંથી જ ઊપજે છે, તો તેના પરિણામરૂપ એમ કહેવું પડશે કે ભાવ વિચારમાંથી ઉત્પન્ન થાય છે. પણ એ દર્શન સત્ય નથી. આપણે એમ જાણીએ છીએ કે ભાવની તીવ્રતામાં વિચારશક્તિ દબાઈ જાય છે, અને વિચારના ઊંડાણમાં ઊતરતાં સ્થૂળ તર્કશક્તિનો ઉપયોગ કરતાં કરતાં ભાવનાં ઝરણાં સુકાઈ જાય છે, અને આખરે હૃદયહીનતા અને કઠોરતા આવે છે. તત્ત્વજ્ઞાન અને

કવિતામાં જે મહત્ત્વનો ફેર જણાય છે, તે આને લીધે જ છે. એથી જ મનોવિકાસના આદિકાળમાં ભાવનું જ પ્રાધાન્ય રહેવું જોઇએ, અને સંગીતનું મૂળ વાણીમાંથી નહીં, પણ વાણી અને સંગીત એ બંનેનું કોઈ જુદું જ સામાન્ય મૂળ શબ્દના આદિસ્વરૂપમાંથી સીધું નીકળેલું હોવું જોઇએ.

આ સંગીતના મૂળમાં જ કવિતાનું મૂળ પણ રહેલું છે, કારણ કે કવિતા તે વિચારદર્શનનું નહીં પણ ભાવદર્શનનું પરિણામ છે. આધુનિક પણ કેવળ અણસુધરેલી અને જંગલી જાતોનાં મનુષ્યોમાં પણ સંગીત છે, પછી ભલે તે તેના તદ્દન અણખીલ્યા સ્વરૂપમાં હોઈ માત્ર બેચાર સૂરની મર્યાદામાં જ સમાયેલું હોય. મૂળમાં તો કેવળ ઊંચા નીચા સૂરો જ હશે, પણ જેમ જેમ મનુષ્યબુદ્ધિનો વિકાસ થતો ગયો, તેમ તેમ વાણીના શબ્દો સંવાદિત સ્થિતિમાં એ સંગીતમાં ભળતા ગયા, અને ભાવદર્શન બુદ્ધિજન્ય શબ્દોમાં સંગીતમય કે ગેય સ્વરૂપમાં ઊતરતું ગયું. એ જ કવિતાનું મૂળ. દુનિયાની અનેક જંગલી જાતિઓના ગાનમાં માત્ર બે ચાર શબ્દો જ વારાફરતી આવ્યા કરે છે, અને ત્રણ ચાર સાદા સૂરોની જ ઊંચી નીચી મિલાવટ થાય છે. આપણાં જૂનાં ગુજરાતી લોકગીતોમાં પણ એમ જ થોડામાં થોડા શબ્દોથી સંગીતમય સૂરોમાં ભાવદર્શન કરેલું છે. બુદ્ધિજન્ય તત્ત્વ એ ગીતોમાં ઘણું જ થોડું કે નહીં જેવું હોય છે, અને બે ચાર શબ્દોથી જ તેમાં આનંદનું સાધારણ ભાવદર્શન થાય છે, તે જ કવિતાની મૂળ ક્રિયા તેમાં આછી આછી દેખાડે છે. એ ઉપરથી સમજાય છે કે સંગીત અને કવિતા એ એક જ થડમાં વસેલાં સાથે સાથે વિકાસ પામતાં ગયાં હશે, અને આખરે કવિતાના બુદ્ધિજન્ય અને કલ્પનાજન્ય શબ્દતંતુઓ મજબૂત થતાં એ મૂળ થડના બે ફાંટા પડ્યા હશે; તેમ છતાં આજસુધી એ મૂળ થડની બંને શાખાઓ જુદી જુદી છતાં એકમેકમાં ગૂંથાયેલી જ રહેલી આપણે જોઇએ છીએ. અને એ મૂળ સ્નેહની ગાંઠ કદી પણ કોઈથી તોડાશે કે છૂટી પડાશે નહીં,

કારણ કે તેમ કરવું ખુદ થડને જ કાપ્યા બરાબર છે. કવિતામાંથી ગેયતા ચાલી જતાં કવિનું ભાવદર્શન કયા ખોખામાં સમાઈ શકશે? અને ગમે તેવા ઊંડા અર્થના થોકડા હોવા છતાં ભાવદર્શન વગરની રચના તે શું આત્મે કે દેહે કવિતાના શુદ્ધ ને આનંદદાયક નામથી કદી પણ ઓળખાવી શકાશે? આ ગેયતાનો ગુણ કવિતાના દેહ સાથે પણ મૂળથી જ ઓતપ્રોત રહેલો છે, અને તે કદી પણ કોઈથી ત્યાંથી છૂટો પાડી શકાશે નહીં.

હવે, અહીં જ આપણે "કવિતારચનાના મૂળ" વિષે પણ વિચાર કરી લઈએ. આપણે ઉપર કહ્યું તેમ ભાવદર્શન માટે સ્વાભાવિક રીતે ઊંચા નીચા સૂરોનું મિલન થાય છે. આપણે જ્યારે સામસામે રહીને વાતો કરીએ છીએ, ત્યારે પણ આપણો ભાવ સામાના મનમાં ચોક્કસ રીતે ઉતારવાને માટે વાણીના શબ્દો ઉપરાંત મુખની, આંખની, હાથની એમ શરીરનાં અંગોની ચેષ્ટા પણ કરવા સાથે ચોક્કસ શબ્દો પર ખાસ ભાર મૂકીને આપણે બોલીએ છીએ. તે વિના કેવળ સાદા શબ્દો કશા પણ ચિહ્નો કે સ્વરના ઊંચા નીચા લહેકા વગર ભાવનું દર્શન સ્પષ્ટતાથી કરવા સમર્થ નથી જ, અગર તેમ કરવા માટે બહુ બહુ શબ્દોનો ઉપયોગ કરવો પડે છે. ઉદાહરણથી આ વાત આપણે સમજીએ. આપણે સામા માણસને માત્ર સાદી રીતે એમ કહીએ કે "મેં તમને બહુવાર એમ કહેલું," તો સામો માણસ એમાંનો કયો ભાવ ગ્રહણ કરશે? આ પાંચ શબ્દોના બનેલા વાક્યમાં પ્રત્યેક જુદા જુદા શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં એ વાકયના પાંચ જુદા જુદા ભાવાર્થ થઈ શકશે: જોઈએ:

મેં તમને બહુવાર એમ કહેલું,

એમાં "મેં" શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં તેનો એવો ભાવાર્થ થશે કે "**બીજા કોઇએ નહીં પણ મેં કહેલું;**"

મેં **તમને** બહુવાર એમ કહેલું,

એમાં 'તમને' શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં તેનો એવો ભાવાર્થ થશે કે "મેં બીજા કોઈને નહીં પણ તમને કહેલું;"

મેં તમને **બહુવાર** એમ કહેલું,

એમાં 'બહુવાર' શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં તેનો એવો ભાવાર્થ થશે કે "મેં તમને એક વેળા નહીં પણ બહુવાર કહેલું, પણ તમે તે પર ધ્યાન આપ્યું નથી લાગતું;"

મેં તમને બહુવાર **એમ** કહેલું,

એમાં 'એમ' શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં તેનો એવો ભાવાર્થ થશે કે "મેં તમને બહુવાર એમ એટલે આવી રીતનું કરવા કે આવું થશે એમ કહેલું;"
અને

મેં તમને બહુવાર એમ **કહેલું,**

એમાં "કહેલું" શબ્દ પર ભાર મૂકતાં ને સ્વર બદલતાં તેનો એવો ભાવાર્થ થશે કે "મેં તમને બહુવાર એમ કહેલું એટલે મેં તમને કહીને ઘણી વેળા ચેતાવેલા."

આવી રીતે ઉપલા પાંચ શબ્દોના એક વાકયમાં કહેનારનું ચોક્કસ ભાવદર્શન સાંભળનાર પૂરી રીતે ગ્રહણ કરી શકે તે માટે એક એક શબ્દ પર જુદી રીતે ભાર મૂકવા પડે છે. સંસ્કૃતમાં એ ભારને "અવધારણ" કહે છે. તે વગર ભાવદર્શન અધૂરું રહી જાય છે, અગર ઉપલા વાક્યને લંબાવીને જે શબ્દનો ગૂઢભાવ પ્રદર્શિત કરવો હોય તે શબ્દને બદલે અંદર તેની પૂરી સમજ આપતો એક વાકયવિભાગ જ ઉમેરવો પડે. એટલે ભાવદર્શન પૂરું ને સ્પષ્ટ કરાવવા વાણીના શબ્દોની એવી કોઈ નિયમિત રચનાની વ્યવસ્થા કરવાની આવશ્યકતા ઊભી થઈ કે ત્યાં સાંભળનાર **પોતાની મેળે** પેલા ભાવદર્શનવાળા મુખ્ય

શબ્દ પર જ ભાર મૂકે અને તેનો અર્થ સમજી લે. કવિને પોતાને પોતાનું ભાવદર્શન થયું એટલે તેને પોતાના કવિત્વનો અનુભવ થયો. આપણે પાછળ જણાવી ગયા છીએ તેમ જો કવિને એવી ઇચ્છા થાય કે આ રસાનુભવ જે મને થયો છે તેનો આસ્વાદ મારા અન્ય બંધુઓને પણ કરાવું, તો પછી એને વાણીનું એવું કોઈક ચોક્કસ સ્વરૂપ ધરાવવું જ રહ્યું કે જેમાં એ એનો ભાવ એવી ઢબે દર્શાવે કે જેથી તે ભાવનો પૂરેપૂરો આસ્વાદ સાંભળનારને સુણતામાં જ થાય; એટલે જેવી રીતે કવિ જાતે સામે ઊભો રહીને પોતાનો સ્વર ઊંચો નીચો કરીને બોલી સંભળાવે, તેવી રીતે તેને વાણીની રચના કરવી પડે. એથી જ પેલો ભાવદર્શક ભાર વાક્યના શબ્દોની કોઈ નિયમિત ઘટના થઈ શકે તોજ ચોક્કસ રીતે ચીંધેલે ઠેકાણે મૂકી શકાય. ગદ્યવાણીના વ્યાકરણના તેમ જ અન્વયના નિયમોને લીધે ગદ્યમાં એક વાક્યને સ્વચ્છંદ રીતે લખી શકાય નહીં, એટલે જ આ કવિતાની ખાસ વાણી માટે વાક્યરચનામાં શબ્દોના તેમ જ વાક્યના વિભાગોના અનુક્રમને બદલવાની કવિને છૂટ લેવી પડે છે. પણ એ છૂટ એવી ન હોય કે કોઈ રીતે અર્થનો અનર્થ ઊપજે. હવે આપણને સમજાય છે કે આ ભાવદર્શનની ખાસ આવશ્યકતાને લીધે કવિતાની વાણી માટે સાધારણ બોલાતી ગદ્યવાણીથી કાંઈક જુદા સ્વરૂપની વાણી યા વાણીનું કોઈક જુદું સ્વરૂપ ઉપજાવવાની અગત્ય ઊભી થઈ. એ જ કવિતારચનાનું મૂળ.

આ સાદી વાત ઉપરથી હવે આપણે શાસ્ત્રીયતા પર આવીએ. ભાવદર્શન માટે જોઈતો ઊંચા નીચા સૂરનો સંવાદ એટલે લય (rhythm). એ લય અથવા ડોલનને નિયમનમાં લાવ્યા વગર રચનાર કવિ અને સુણનાર શ્રોતા વચ્ચે કોઈ જાતનો નિયમિત સંવાદ સંભવી શકે નહીં. કવિના હૃદયમાં જે લય કે ડોલન ઉદ્ભવ્યું, તે જ લય કે ડોલન વાણીની કોઈ જાતની નિયમિત રચના વગર અને તે રચના સમજ્યા વગર તેના શ્રોતામાં ઉદ્ભવી શકતું નથી, અને

એ ડોલન જો ઉદ્ભવી શકે નહીં તો પછી કવિનું ભાવદર્શન શ્રોતાના હૃદયમાં કવિએ ઇચ્છેલું તેવું પૂર્ણપણે ઊતરી શકે નહીં. એ ડોલન તો બંનેના હૃદય વચ્ચેનો પૂલ છે. કવિના ભાવદર્શનની પૂર્ણતા દર્શાવવા જે શબ્દ પર ખાસ ભાર મૂકવો જોઇએ તે ભાર ઉપલા ડોલનમાં નિયમિતપણું લાવવા માટે વપરાતો તાલ છે. આ નિયમિત તાલ સાથના ડોલનવાળી વાણીની રચના તે પદ્ય. જેને આપણે કવિતાનો રસ કહીએ છીએ અને જે કવિતાનો આત્મા છે, તે રસમાં જ ભાવની અનુપૂર્તિ છે, અને એ રસને સ્વચ્છ અને પૂર્ણ રીતે ઝીલનાર આ નિયમિત તાલ સાથની ડોલનમય વાણી જે પદ્ય તે કવિતાનો દેહ છે. આ પદ્યને કવિતાથી છૂટું પાડી કે તોડી શકાય નહીં. તેમ કરતાં કવિતાનો રસ જ તૂટે છે, એટલે આ સ્વચ્છ પદ્યદેહવિનાની કહેવાતી કવિતા તે કવિતા જ નથી. કવિતા કાંઈ કેવળ કલ્પના કે અલંકારથી થતી નથી, એ બધું ગદ્યવાણીમાં પણ સમાઈ શકે છે અને કેટલીક હદ સુધીનો આનંદ પણ આપી શકે છે; પણ પેલી અનિર્વચનીય પ્રતિભા જે કવિના ઉન્નત અને ઉત્કર્ષિત ભાવની પ્રેરક અને ધારક છે, તેનો મનુષ્યની વાચામાંનો સંચાર તો ખાસ ડોલનમય પદ્યવાણીમાં જ થઈ શકે છે. તે વિના કવિત્વ પાંગળું અને અધૂરું જ દર્શન આપે છે, અને શ્રોતાને પેલો દિવ્ય રસાનંદ તો કદી પૂરેપૂરો મળતો જ નથી. નિયમિત ડોલન વગરનું ગદ્ય કે અપદ્યાગદ્ય એ સાચી કવિતાનું વાહન જ નથી, અને જે એથી વિરુદ્ધ વાત માનવા કે મનાવવા મથે છે, તે કુદરતની પણ વિરુદ્ધ જ જાય છે, અને એમ કરીને જગતને તથા પોતાને પણ તે ઠગે છે.

હવે, આપણે ઉપર જણાવેલા દૃષ્ટાંતવાળા ગદ્યના વાક્યને નિયમિત ડોલનવાળી પદ્યવાણીમાંના કોઈક સાદા છંદમાં મૂકી જોઇએ, અને શબ્દોના હેરફેરથી મુખ્ય તાલવાળી જગ્યાએ મુખ્ય ભાવદર્શનનો શબ્દ મૂકતાં શ્રોતાને કવિનું ભાવદર્શન પૂરું થાય છે કે નહીં તે જોઇએ. ઉપલું ગદ્યવાક્ય “મેં તમને બહુવાર એમ કહેલું” છે, તેને તેના

"બીજા કોઇએ નહીં પણ મેં"—એ પહેલા ભાવાર્થમાં દર્શાવવા આપણે "સોરઠા"નું નીચલું ચરણ ઉપજાવીએ :

મેં તમને બહુવાર, એમ કહેલું, ભાઈ હો!

અહીં સોરઠાના ચરણના બે વિભાગ પડે છે, તેમાં એ વિભાગોની પહેલી શ્રુતિ પર જ મુખ્ય તાલ આવે છે, એટલે "મેં" ને પ્રથમ શબ્દ તરીકે મૂકતાં તેના પર ભાર આવે છે, અને આપણે ઉપર જણાવેલું ભાવદર્શન-બીજા કોઈએ નહીં પણ મેં-પૂરેપૂરું શ્રોતાને થાય છે, અને જે કહેલું તે 'એમ' શબ્દ પાછો બીજા વિભાગના પ્રથમ શબ્દ લેખે રાખતાં ભાવદર્શનની સંપૂર્ણતા સધાય છે.

હવે, "બીજા કોઇને નહીં પણ તમને" કહેલું એ ભાવાર્થ માટે રચના કરીએ :

તમને મેં બહુવાર, એમ કહેલું, ભાઈ હો!

અહીં "તમને" પર જ મુખ્ય ભાર આવતાં તુરત કવિએ ધારેલું ભાવદર્શન થઈ જાય છે.

હવે, "મેં તમને એક વેળા નહીં પણ બહુવેળા" કહેલું તેનો ભાવાર્થ દર્શાવીએ :

બહુવેળા મેં ભાઈ, તમને એમ કહ્યું હતું;

અહીં "બહુવેળા" પર જ મુખ્ય ભાર આપતાં તેનો ભાવાર્થ શ્રોતાથી તુરત પકડાય છે. હવે, "આવી રીતનું કરવા કે આવું થશે" એ ભાવાર્થને બતાવીએ.

એમ કહેલું ભાઈ, મેં તમને બહુવાર જો!

અહીં 'એમ' પર જ મુખ્ય ભાર મૂકી દેતાં કવિનો ભાવાર્થ શ્રોતાથી સમજાઈ જાય છે.

અને છેલ્લે, "મેં તમને કહેલું એટલે કહીને ચેતાવેલા" એ ભાવાર્થ આણીએ:

કહ્યું'તું તમને એમ, મેં બહુવેળા, ભાઈ હો!

અહીં "કહ્યું'તું" પર જ મુખ્ય ભાર આવતાં "કહીને ચેતાવેલા"નો મુખ્ય ભાવાર્થ સ્પષ્ટ રીતે દર્શાવી શકાય છે. શબ્દોની હેરફેર ગોઠવણથી ભાવાર્થમાં કેવી રીતે ફેર પડે છે, તે આ પદ્યમાં આપેલા સ્પષ્ટ દૃષ્ટાંતથી માલૂમ પડશે.

આ પ્રત્યક્ષ દર્શનથી હવે સ્પષ્ટ રીતે સમજાશે કે ગદ્ય કરતાં પદ્યની શક્તિ ટૂંકામાં ભાવદર્શન કરાવવા માટે કેટલી સબળ છે. ગદ્યનો સીધો કૃત્રિમ અન્વય રાખતાં ને જાળવતાં આ ભાવદર્શન કદી પણ થઈ શકશે વારું? નિયમિત લય રાખીને ભાવદર્શન માટેના મુખ્ય શબ્દને પદ્યરચનાના તાલ આગળ મૂકતાં ભાવદર્શન પૂરું ને સ્પષ્ટ થઈ શકે છે, અન્યથા નહીં જ. આ સૂક્ષ્મ ભેદ કવિ જ્યાંસુધી પોતે સમજતો નથી કે સમજ્યા પછી તે પ્રમાણે વર્તવાની કાળજી રાખતો નથી, તેની પદ્યમાં પણ થયેલી કાવ્યરચના શ્રોતાના હૃદયમાં સોંસરી ઊતરી જઈ શકતી નથી કે તેને આનંદ આપી શકતી નથી, કેમકે શ્રોતા પેલું કવિનું જ ભાવદર્શન સ્પષ્ટ રીતે કરી શકતો નથી. ફલાણા કવિની વાણી બહુ સચોટ છે અને ફલાણાની નથી, તેનો ભેદ આ સૂક્ષ્મ સમજમાં રહેલો છે. મારા કવિબંધુઓ જોશે કે તેમની પ્રતિભા ઉપરાંત આ કારખાનાનાં યંત્રોની ખરી સમજ રાખવી કેટલી કામની છે, અને એ સમજ રાખતાં જ તેઓ તેમની પ્રતિભાને ન્યાય કરી શકશે, અને પોતાના આનંદમાં શ્રોતાજનોનો અનેક ગણો આનંદ ઉમેરાતાં કવિને પરમ સંતોષ ઊપજશે, કે તેની કવિતાની કદર બીજાઓ કરી શકે છે. પદ્ય જ કવિતાનો દેહ શા માટે હોવો જોઇએ, તેનું આ શાસ્ત્રીય વિવરણ કીધા પછી કશી શંકા રહેશે નહીં.

નિયમિત લય વા ડોલન એ સંગીતનો તેમ જ પદ્યનો સહજન્ય ધડકારો છે. આપણા જીવનનું ઘડિયાળ ચાલતું રાખવા માટે જેમ હૃદયના ધડકારાની નિયમિત ગતિ આવશ્યક છે, અને એ નિયમિત ગતિ વિના હૃદયની જીવન પૂરનારી જરૂરિયાતમાં બાધ આવે, અને અંતે જીવન જ અટકી પડે, તેમ લયની નિયમિત ગતિ વગર સંગીત અને પદ્ય પણ ટકી શકે નહીં, અને તેના પ્રાણનો જ ભંગ થાય. કુદરતની અનેક ક્રિયામાં પણ આ ડોલનની નિયમિતતા રહેલી છે. પ્રાણીની નાડની ચાલમાં, શ્વાસોચ્છ્વાસની ક્રિયામાં, છાતીના ઊંચા નીચા થવામાં, સમુદ્રની ભરતીઓટ ચાલવામાં, એ ડોલન સ્વાભાવિક રીતે નિયમિત ગતિ રાખે છે, તે તો આપણે પ્રત્યક્ષ જોઈએ અને જાણીએ છીએ. જો એ ગતિ તૂટે તો અનર્થ જ થાય, પ્રાણીનું મૃત્યુ થાય અને કુદરતમાં વિપ્લવ ઊઠે. વિશ્વના તમામ તારાઓની, સૂર્યની, સૂર્યમંડળના ગ્રહોપગ્રહોની, પૃથ્વીની—એમ બધાંની જ ગતિમાં એ નિયમિતતા રહેલી છે, અને એ નિયમિતતા છે તો આ પૃથ્વીપરની રાતદિનની, ભરતીઓટની, ઋતુઋતુઓની, ફળપાકની વગેરે અનેક ક્રિયાઓ નિયમિતપણે થતી જાય છે. કુદરત ખરી રીતે જોતાં સ્વચ્છંદી છે જ નહીં.

આપણે ઉપર જોઈ ગયા કે ભાવદર્શન માટે લયની નિયમિતતા આવશ્યક છે. તે સાથે ભાવદર્શનવાળા મુખ્ય શબ્દનો સંબંધ એ લયમાં નિયમિતતા સાધતા તાલની સાથે રહેવો જોઈએ. મનુષ્ય-જાતિના વાણીખિલાવવાળા પૂર્વકાળમાં સંગીત અને કવિતા તેના મૂળ સ્વરૂપમાં સાથે સાથે એક જ થડમાં વસતાં હતાં, અને સંગીત અને કવિતાનો વિકાસ સાથે સાથે થતો ગયો. પણ એ બંનેનો વિકાસક્રમ ધીરે ધીરે જુદે જુદે માર્ગે ફંટાતો ગયો. ભાવદર્શન માટે સંગીતે સ્વરોની જુદી જુદી મિલાવટથી ઉત્પન્ન થતા અનેકાનેક લયનો વિકાસપંથ સાધ્યો, ત્યારે એ જ ક્રિયા માટે કવિતાએ વાણીનો જુદી રીતે ઉપયોગ કરવા માંડ્યો. ભાવદર્શનની સાથે કલ્પના અને

વિચારોનું ઉન્નત બુદ્ધિજન્ય તત્ત્વ ભેળાતાં કવિતા શુદ્ધ સંગીતથી છૂટી પડી. કવિતાને જ્યારે આ નવીન દર્શનનાં ઉન્નત શિખરો જડ્યાં, ત્યારે તેની ભવ્યતા, રમ્યતા, સુંદરતા વગેરેના પ્રભુપ્રેર્યા પ્રવાહો કવિતાની વાણીમાં ઊતરતા ગયા, અને કેવળ લય અને રાગની વિવિધતાથી મનુષ્યહૃદયમાં ને પ્રાણીસૃષ્ટિ સુદ્ધાંમાં જે ઉન્નત આનંદમય આંદોલનો શુદ્ધ સંગીતે જગાડ્યાં, તેને કવિતાએ એવી જ લયમય વાણીમાં મનુષ્યાંતરમાં સુંદર રમ્ય અને ભવ્ય વિચારોથી અને ઉન્નત નવનવોન્મેષશાલિની મેધાથી જાગૃત કરીને માનવહૃદયને સંસ્કારી ને પ્રભુમય બનાવ્યાં. પણ કવિતાની આ બીજી ડાંખલી ગમે તેટલી વધીને આકાશ સાથે અથડાવા ઊંચી જશે, છતાં એ એના લયમય મૂળ થડથી તો કદી પણ છૂટી પડી શકશે નહીં. તેમ થાય તો તે ડાંખલી કપાઈ જ જાય અને એના મૂળનો પરમ જીવનદાયી અને આનંદદાયી રસ એમાં આવતો બંધ થતાં કવિતા જ બંધ થઈ જાય. કવિતાનો રસ મનોભાવમાંથી જન્મે છે, એટલે એને સ્થૂળ દેહમાં ઉતારવા આપણે ઉપર ચોક્કસ જોઈ ગયા તેમ લયમય વાણીની આવશ્યકતા તો સદાય રહેવાની જ. ગેયતા એ કવિતાના મૂળમાં જ છે, અને તે કવિતાથી કદી વિભિન્ન કરી શકાય જ નહીં, અને કવિતાને "અગેય" કહેવા કે કરવા જવું, તે કવિતાશાસ્ત્રના મૂળ સિદ્ધાન્ત પર જ ઘા કરવા જેવું છે. કવિતાનું માધુર્ય કવિતાના આત્મામાંથી જ ઊતરતું નથી પણ તેના દેહમાંથી પણ ઊતરે છે, અને એ દેહમાંથી માધુર્ય ઊતરે છે તે જ પેલા અગોચર અને અનિર્વચનીય આત્માના માધુર્યને પોતાની સાથે સંલગ્ન કરીને ઉતારે છે.

સંગીત અને કવિતા એકમેકમાં કેટલાં ગૂંથાયેલાં છે, તેનો ખુલાસો પણ એ શાસ્ત્રોના ધુરંધર વિદ્વાનો આપે છે. કોલંબીઆ યુનિવર્સિટી-વાળા પ્રોફેસર કૅરી જેકબ કહે છે કે સંગીતકારો પોતાની જુદી જુદી સંગીતરચનાને મથાળે તે તે સંગીતના કાળ, તાલ, માત્રા વગેરેની તેમ જ સંગીતના ભાવદર્શનની નોંધ મૂકે છે, અને તે જ પ્રમાણે

વગાડતાં તે તે સંગીતનું જુદું જુદું ભાવદર્શન વ્યક્ત થાય છે. ઘણા કાળથી શ્રોતાના કર્ણમાં સંભળાતા આવેલા ચોક્કસ રાગના સૂરોની મિલાવટ તે તે રાગની પૃથક્તા પ્રમાણે કરુણ, શૃંગાર, અદ્ભુત, વીર આદિ જુદા જુદા રસનો આવિર્ભાવ ઉત્પન્ન કરે છે. પણ કોઈક નવીન રાગ જો શ્રોતા સાંભળે તો માત્ર તે શ્રવણક્રિયાથી જ કયો ચોક્કસ જ ભાવ સંગીતકાર દર્શાવે છે તે ગમે તેવો સંગીતપ્રેમી શ્રોતા પણ સ્પષ્ટતાથી કહી શકતો નથી. હૅરી પોર્ટર વેલ્ડ એના "An Experimental Study of Musical Enjoyment" નામના સંગીતશાસ્ત્રના બહુ અગત્યના ગ્રંથમાં કહે છે કે "કોઈપણ જાતના એકરૂપ કે સાર્વત્રિક વ્યાપ્ત અર્થમાં નિર્દિષ્ટ કે સ્પષ્ટ ચિત્ર દોરવા માટે અથવા એના પ્રત્યેક શ્રોતાના મનમાં એક જ જાતની મૂર્તિ ખડી કરવા માટે શુદ્ધ સંગીતની શક્તિ નથી." એક શ્રોતા તેના પોતાના વલણ પ્રમાણે એક મૂર્તિ કે એક ચિત્રની કલ્પના ઊભી કરશે તો બીજો બીજી જ મૂર્તિ કે બીજું જ ચિત્ર કલ્પી લેશે, અને એ પ્રમાણે મૂળ સંગીતકારના ભાવદર્શનથી શ્રોતા કાંઈક દૂર જ રહી જાય છે. શ્રોતાની કલ્પના કયે માર્ગે દોરવવી તેની કાંઈપણ સંજ્ઞા કે સૂચના સંગીતકાર આપે તો જ શ્રોતા સંગીતકારે જ ધારેલી મૂર્તિ પોતાની કલ્પનામાં લાવી શકે ને સંગીતનો પૂર્ણ આનંદ તે મેળવી શકે. અહીં જ શુદ્ધ સંગીતથી કવિતાની અધિકતા અને તેનો વિશેષ ગુણ સિદ્ધ થાય છે. ભાષાના શબ્દોને વિચારોની સાથે સંબંધ છે, એટલે એ શબ્દોના યથોચિત વપરાશથી કવિતાની વાણીમાં ભાવદર્શન જે કવિ કરાવવા માગે તે જ થાય છે, અને કવિ અને શ્રોતાનાં હૃદયો એકતાર બને છે. કવિના હૃદયમાં જાગેલો પેલો અણહુતો પ્રકાશ—પેલી અનિર્વાચ્ય પ્રતિભા પોતાને વ્યક્ત કરવા જે વિચારો કરે છે, તે વિચારો જ પોતાને અનુકૂળ લય-ડોલન, તાલ, માત્રા, છંદ વગેરે પસંદ કરી લે છે, અને તેમાં ઉપર બતાવી ગયા તે પ્રમાણે કવિનું પોતાનું ભાવદર્શન વ્યક્ત થાય છે, અને શ્રોતા તે પૂર્ણ સમજથી અને આનંદથી ઝીલી લે છે.

વાણીમાં શબ્દોની અને વિચારોની આ અધિકતાને લીધે જ સંગીત કંઠગીતની સહાય લે છે, અને વાણીના વિચારોદ્ભવશીલ શબ્દોની સહાયથી ભાવદર્શન પૂરેપૂરું જમાવીને તે અલૌકિક આનંદ આપે છે. ગીતોની ખૂબી અહીં જ છે, કેમકે તેમાં સંગીત અને કવિતાનો સુભગ મિલાપ થાય છે. કવિતાના ઉન્નત વિચાર પ્રેરતી કાવ્યવાણીની સાંકળનો લયરૂપ અંકોડો સંગીતના મિલનથી વધુ દૃઢ થાય છે, અને વિચારમય શબ્દોના ચેતનમય સંસર્ગથી સંગીતના ભાવદર્શનમાં અનુપૂર્તિ થતાં તે સ્પષ્ટતા પામે છે, અને આ સંલગ્નતાથી રૂઢમાં રૂઢ શ્રોતાને પણ અલૌકિક આનંદ આપે છે. સંગીત અને કવિતા બંને એકમેકનાં અનુકંપક અને અનુપૂરક છે, અને એ એક થડની બે ડાંખળીઓ જેવાં એકમેકથી સ્વતંત્ર દેખાતાં છતાં બંનેને એકમેક વિના કદી ચાલવાનું નથી, અને પોતાની સ્વતંત્ર ખિલાવટ કર્યા જતાં છતાં મૂળના સામાન્ય તંતુના આંદોલનોથી આકર્ષાઇને પાછાં પોતાનાં હૃદયોનું સંમિલન તે કરતાં જ રહ્યાં છે અને કર્યાં જ કરશે, અને દુનિયાનાં ઉત્તમમાં ઉત્તમ ગીતો માનવજાતને એ સંયોગમાંથી મળ્યા જ કરશે. અંગ્રેજ કવિ શૅલીએ એના "To Jane" નામના એક સંગીત કાવ્યમાં કળ્યું છે તે સુણીએ:

Though the sound overpowers,
Sing again, with your dear voice revealing
A tone
Of some world far from ours,
Where music and moonlight and feeling
Are one!

—Shelley, "To Jane"

એટલે

ભલે એ સૂરનું શાસન પ્રવર્તી રૂહે, છતાં યાચું,
અનેરા કંઠથી તારા, મીઠી! તું ગાન ગા પાછું!

ખૂલે કૈં નાદ તુજ કંઠે અવર કો દૂર દુનિયાનો,
જહીં છે એક સંગીત ચાંદની ને ભાવ હઇયાનો !

આ છેલ્લી પંક્તિનો ભાવાર્થ શૅલીનાં કાવ્યોના ઘણા અંગ્રેજ વિવેચકો સુદ્ધાં સમજી શક્યા નથી, અને આપણી કોલેજોના કેટલાક પ્રોફેસરોએ પણ મને કહ્યું હતું કે એ તો શૅલીના આકાશી પતંગો હતા! સંગીત, ચાંદની, અને હૈયાનો ભાવ તે વળી એક જ કેમ હોઈ કે થઈ શકે? એમાં સમાનભાવનો દોરો જ કયો છે? પણ શૅલીની કલ્પનાના પતંગો સાબૂત હતા, બહુ સૂક્ષ્મ પદાર્થોના બનેલા હતા, છતાં તેમાં સત્ત્વ હતું. આપણે જોઇએ: દૂરની દુનિયાના પ્રતીક લેખે તેણે 'ચાંદની' મૂકી છે–ચંદ્રની જ્યોતિ. આ ગીતની પશ્ચાદ્ભૂમિમાં ચંદ્ર પ્રકાશતો હતો એમ આવેલું જ છે. હવે આ ચંદ્રની જ્યોતિ સાથે સંગીત એટલે સૂરની જ્યોતિ અને હૈયાનો ભાવ એટલે જીવનની જ્યોતિ: Light of the Moon, Light of Sound and Light of Being: એ ત્રણેની એકતા શૅલીએ પેલી દૂરની દુનિયામાં બતાવી છે! એ સમજ્યા પછી શૅલીની કલ્પનાના પતંગનો દોરો કેવો દઢ રીતે શૅલીએ પોતાના હાથમાં પકડી રાખેલો છે તે સ્પષ્ટ થશે. આ છેલ્લી પંક્તિમાં જ કવિની પેલી અનિવચનીય પ્રતિભા પ્રત્યક્ષ થાય છે! એ સાદય, એ માધુર્ય, એ કલ્પના-ઔદાર્ય અને એ ઊંચી પ્રતિભાનું દર્શન કેવળ ગદ્યમાં કે અપદ્યાગદ્યમાં કદી પણ આપણને મળી શકશે? સંગીત અને કવિતાની સંલગ્નતાનાં બીજાં દૃષ્ટાંતોની હજી જરૂર છે? શોધશું તો જેટલાં જોઈએ તેટલાં મળશે. આ દૃષ્ટાંતથી એ પણ જોઈ શકાશે કે કેવળ સંગીત આવું ઉન્નત ભાવદર્શન પોતાના વિધાનની કોઈપણ સંજ્ઞા આપ્યા વિના સાધી શકશે નહીં.

ભાવદર્શનની સાથે સંગીત અને કવિતાનો અનિવાર્ય સંબંધ આપણે જોઈ ગયા. હવે એ બંનેના આનંદને વ્યક્ત કરનાર અને તેમાં સંવાદ પૂરનાર મૂળ કયો અંકોડો છે, તે જોઇએ. મનુષ્યજાતિએ પોતાની જ્ઞાનેંદ્રિયો ખીલવીને તેનો ધીરે ધીરે બુદ્ધિપૂર્વક ઉપયોગ કરીને જે

મુખ્ય રસિક કળાઓ ઉપજાવી છે, તેઓની વચ્ચે ક્યાં ક્યાં સામ્ય કે વિરોધ છે, તે જાણવું પ્રથમ અગત્યનું છે. નૃત્ય, સંગીત, કવિતા, ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્ય, એ છ મુખ્ય રસિક કળાઓ આપણે જાણીએ છીએ. એમાં પ્રથમની ત્રણ કળાઓ-નૃત્ય, સંગીત અને કવિતા—એ કાળમાનદર્શી (temporal) કળાઓ છે. અને બાકીની ત્રણ કળાઓ-ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્ય—અચળ સ્થિતિસિદ્ધ (static) કળાઓ છે. ચિત્ર, શિલ્પ અને સ્થાપત્યમાં કાળનું તત્ત્વ પ્રવેશ પામતું નથી. એઓની અસર તો તાત્કાલિક જ છે; ભૂત અને ભવિષ્યમાંથી તારવી કાઢેલું એ વતમાન જ છે. એ અસરને તે ઉપજાવતી વખતની પળમાં ભૂતકાળ કે ભવિષ્યકાળની સાથે કશો સંબંધ નથી. એથી ઉલટું નૃત્ય, સંગીત અને કવિતા એ કાળમાનદર્શી કળાઓની હસ્તી જ વર્તમાન સાથે ભૂત અને ભવિષ્યના સંબંધ વગર રહી શકે નહીં. એમાં તો આપણા અંતરજ્ઞાનમાં ભૂતકાળ હજી ઝાંખો પડ્યો ન હોય, તેટલામાં જ વર્તમાનને આપણે અનુભવીએ છીએ, અને ભવિષ્યસંબંધી કોઈક જાતની અપેક્ષાની લાગણીને જાગ્રત કરીએ છીએ, એટલે આ કાળમાનદર્શી કળાઓમાંથી એક જાતની પરંપરાનો અર્થ પ્રાપ્ત થાય છે. આ પરંપરામાં કોઈ જાતનું ખંડન નભી શકે નહીં. એનો પ્રવાહ અખંડ વહેવો જ જોઈએ. જો એને પ્રવાહ તરીકે નહીં ગણીએ તો એમાં ખંડનનો ભાવ જ નથી તેનો આરોપ કરવો પડે. એટલે એના પ્રવાહને અખંડ રાખવા માટે એવા કોઈ તત્ત્વની જરૂર પડે છે, કે જેની પરંપરાસાધિત એકતા સમજવા માટે ચોક્કસ વખત સુધી તે તત્ત્વને અંતરજ્ઞાનમાં જાળવી રાખવું પડે છે. એ તત્ત્વ બીજું કોઈ જ નહીં પણ એ કળાઓના પ્રાણરૂપ ડોલનનું-rhythm નું—છે. કવિતાની કાળમાનદર્શી કળા એ ડોલન વગર ટકી શકે નહીં. એ ડોલનના તત્ત્વથી જ કાળના એકમ (unit)ની નિયમિત પરંપરા ઉપજાવી શકાય છે. એ ડોલનની અનિયમિતતા થાય, કે તેનો ભંગ થાય, તો તે પ્રવાહને ખંડિત જ

કરે, અને કાળના એકમની પરંપરા તૂટતાં એ કળાની હસ્તી જ ન રહે.

હવે આ કાળમાનદર્શી કળાઓનું મૂળ ક્યાંથી ઉત્પન્ન થયું તે આપણે કાંઈક ઊંડાણથી તપાસીએ. હર્બર્ટ સ્પેન્સર "On the Origin and Function of Music" નામના એના અમૂલ્ય ગ્રંથમાં કહે છે કે એ કળાઓનું મૂળ પ્રાણીઓની ફાલતુ યાને વધારે પડતી પ્રાણશક્તિમાં રહેલું છે. વાછરડાને કે અન્ય પશુઓનાં બચ્ચાંને ગેલમાં આવી જઈ નાચકૂદ કરતાં સહુએ જોયાં હશે; વચ્ચે વચ્ચે તો તે બરાડતાં યે જાય છે. મનુષ્યની જંગલી જાતોમાં અને અણસુધરેલા લોકોમાં પણ આ ફાલતુ પ્રાણશક્તિને વાપરવા માટે અનેક જાતના નાચ જોવામાં આવે છે, પણ જંગલીમાં જંગલી મનુષ્યોના નાચમાં અને મનુષ્યેતર પ્રાણીઓના નાચમાં જે મુખ્ય ફેર જોવામાં આવે છે, તે સંવાદિતાનો જ છે. જંગલી મનુષ્યો જ્યાં સાથે સમૂહમાં નાચે, ત્યાં નાચનું સ્વરૂપ ગમે તેવું સાદું હોય, પણ તેઓ બધા એક સરખા પગ નાખી એકસરખી રીતે વખતસર શરીરના એક જ જાતના સ્નાયુઓનો એકી વખતે ઉપયોગ કરે છે, અને આ રીતનો સંવાદ રાખવા માટે કાં તો ચોક્કસ વખતે મોઢેથી કોઈક જાતનો ઉચ્ચાર તેઓ કર્યે જાય છે, કે કાં તો પગથી, કોઈક લાકડીથી કે ઢોલ જેવા, વૃક્ષના પોલા થડના જેવા, વાદ્યના અણઘડ સ્વરૂપથી તેઓ ઠોક આપે છે. અનેક વ્યક્તિઓના સમૂહનૃત્યમાં આ જાતની ઠોક રાખવાની આવશ્યકતા રહે છે જ, કારણ કે તેથી જ એ જંગલી નૃત્યમાં પણ ઓછામાં ઓછી જોઈતી સંવાદિતા આવી શકે છે. મનુષ્યેતર પ્રાણીઓમાં અણખીલી બુદ્ધિશક્તિને લીધે આ સંવાદિતાનો અભાવ છે. રીચર્ડ વૉલાશેક "Primitive Music" નામના એના અજોડ ગ્રંથમાં જણાવે છે કે સંગીતનું અને પદ્યનું સામાન્ય મૂળ આ જંગલી મનુષ્યોના નૃત્યના સંબંધમાંથી જ મળી આવે છે, અને એ નૃત્યની સાથે જ ઉદ્દ્ભવેલી સંગીત અને કવિતાની કાળમાનદર્શી કળાઓ

માટે કોઈક રીતના સમાન અંતરે આવતી ઠોકની અગત્ય પડે છે. એ ઠોક તે જ ડોલન કે તાલનું મૂળ. અને એ ડોલન કે તાલ સર્વ કાળમાનદર્શી કળાઓનો સહજન્ય ધડકારો છે. આ ડોલન એક વખત સિદ્ધ થયું, અને તેનું ભાન આપણી સમજશક્તિમાં અને આપણા અંતરજ્ઞાનમાં સ્થિત થયું, કે એ કળાઓમાં સમાયેલો આનંદ ઉપજાવવા માટે તે નિયમિતપણે આવવું જ જોઇએ. તે તેમ નહીં આવે તો ડોલનભંગ થવાય, અને કાળમાનદર્શી કળાઓનું તત્ત્વ, જે કાળમાન જાળવવામાં જ છે, તે જ મુખ્ય તત્ત્વ લુપ્ત થાય, અને તેથી કળાનો નાશ થાય. કવિતામાં ગમે તેવી ઢીલી રચનાથી, બેદરકારીથી, આળસથી, અશક્તિથી કે પછી પોતાનો આડંબર બતાવવા જાણી જોઈને કીધેલા છંદોભંગ એટલે ડોલનભંગથી કેવી રીતે રસભંગ થવાય છે, અને કવિતાના આનંદમાં તેથી કેવી ખલલ પહોંચે છે, તે આ પરથી હવે સ્પષ્ટ સમજાશે. છંદોભંગ કરવો એ તો કવિતાના પ્રાણ પ્રત્યે જ કીધેલું પાપ છે. કવિતાનો મર્મ સમજનાર ખરો કાવ્યવિવેચક આવા પાપને લઈ ચલાવી શકે જ નહીં. તેને તો એ માટે પોતાનો પ્રચંડ વિરોધ નોંધવા વિના છૂટકો જ નથી. આપણા મોટે ભાગેના નવીન કવિઓ વર્ષોથી આ વિષયમાં શિથિલતા બતાવે છે, અને કવિતા તો જાણે ગમે તેમ શબ્દોને કોઈક છંદના ખોખામાં દાબીદૂબીને ભર્યાથી અને તે છંદના વિધાનમાં ઘડીઘડી ભંગ કીધાથી થઈ શકતી હોય, અને માત્ર અર્થ કે કલ્પના હોય તો બસ છે અને વાણીના શુદ્ધ લયનું ખાસ કામ નથી, કે લય સાધવાની અનિવાર્ય જરૂર નથી, એવા કાંઈક ખોટા માર્ગદર્શનથી તેઓ પોતાને તથા પોતાની કવિતાને અન્યાય કરે છે. કવિતાનો સૂક્ષ્મ મર્મ સમજનાર કોઈપણ ઝવેરી એવી કાચી અણઘડ કવિતાને કવિતાના સાચા અને પૂર્ણ સ્વરૂપમાં ગણવા જ ના પાડશે. ખોટા પાયા પર ઊભી કીધેલી કોઈ પણ ઈમારત ઝાઝોવાર ટકી શકતી નથી, તે શું ઘડીઘડી કહેવું પડશે? કળાનું માન જાળવો તો જ કળા તમારું માન પણ જાળવશે. નૃત્યકારનાં પગલાં તેમ જ સંગીતકારનો અને કવિનો લય જો આ

કાળમાનદર્શી કળાઓના તાલમાંથી ચૂકે, કે ચિત્રકારની પીંછી અને શિલ્પીની હુથેાડી પેાતાની આંખની અચૂક નેમમાં ચૂકે, તેા એ સૌ પેાતાની કળાનેા ભંગ જ કરે છે. કળાવિધાયકને તેા પેાતાની કળા માટે પવિત્ર માનની દૃષ્ટિ જ જોઇએ. પેાતાના માની લીધેલા દેવની મશ્કરી નહીં કરી શકાય કે તેની સાથે અવળચંડી ચેષ્ટા પણ નહીં થાય. એમ કરનાર પેાતાની પેલી અનિર્વચનીય પ્રતિભાને જ કલંક ચઢાવવાનું પાપ પેાતાને માથે વહેારી લે છે.

આ બધી ચર્ચા ઉપરથી આપણે એક જ પરિણામ ઉપર આવી શકીએ છીએ, કે કાળમાનદર્શી કળાઓમાં ડેાલનનું લક્ષણ એ છે કે તે આપણી ઉપર નિયમિતતાના સંસ્કારની જ અસર ઉપજાવે છે. પ્રખ્યાત માનસશાસ્ત્રી વૉર્નર બ્રાઉન "Psychological Review, Vol. XVIII, No 5" નામના માનસશાસ્ત્રના અવલેાકનપત્રમાંના એના લેખમાં જણાવે છે, કે "A rhythm lacking *regularity* in its structure and failing in the *regular* repetition of its elements would be no rhythm," એટલે જે ડેાલન તેના વિધાનમાં નિયમિતતા રાખતું નથી, અને તેના મૂળ બીજની નિયમિત પરંપરા જાળવતું નથી, તે ડેાલન જ નથી. અને એ ડેાલન જ નહીં હેાય તેા પછી બધી કાળમાનદર્શી કળાનેા પ્રાણ જ તૂટી જાય. વળી જો એ ડેાલન નિયમિત નહીં હેાય તેા દરેક વાંચનાર કે ગાનાર પેાતાના ફાંટા મુજબ તેને ગમે તે રીતે સાધવા તથા પેાતાનું મન સંતેાષવા જાય છે, એટલે એ જાતના લેખનને વાંચવા કે બેાલવા માટે દરેક વાચક કે પાઠક પેાતાનું ડેાલન શેાધી લે છે. ડેાલન જો વાચક પેાતાને ગમતું શેાધી લે, અને ગમે તેમ કરી તેને ખરા ડેાલન તરીકે ગણી પેાતાનું મન મનાવી લે, તેા તે કળાનું શુદ્ધ ડેાલન નથી. વાંચવાની ઢબ ઉપર ડેાલનનેા આધાર કે તેનેા આનંદ નથી, પણ રચનારે પેાતે રાખેલી જ્ઞાનપૂર્વક વ્યવસ્થાથી જ ડેાલનની અખંડગતિ દરેક શ્રેાતાને સિદ્ધિ અને આનંદ આપી શકે છે.

એક બીજી વાત. કવિતાનો અંતિમ હેતુ જો આનંદ હોય, તો એ આનંદ તે શું તે આપણે જાણવું જોઇએ. ઇંદ્રિયની કે મનની માની લીધેલી તૃપ્તિની પ્રાપ્તિ તે આનંદ. હવે કવિતા જે આનંદ આપે છે તે તેના આત્માને જ લગતો કે દેહને પણ લગતો? જો માત્ર આત્માને જ લગતો હોય, અને તેના દેહને તેની સાથે કશી લેવાદેવા ન હોય, તો એ શુદ્ધ આત્મિક આનંદ તો માત્ર કવિ જ અનુભવી શકે. કવિનો પોતાનો અનુભવ તો કવિના જ આત્માને તૃપ્તિ આપે. પણ જો એ આનંદનો અનુભવ કવિએ બીજાઓ પાસે તેની સંપૂર્ણતાના નજીકના સ્વરૂપમાં કરાવવો હોય, તો એ અનુભવને–રસને–કવિએ વાણીના કોઈક સ્વરૂપમાં મૂકયે જ છૂટકો રહ્યો. કવિતાનું શુદ્ધ આત્મિક સ્વરૂપ તેથી દેહ ધારણ કરે છે, અને એ દેહ ધારણ કરતાં પેલા આનંદને સરખી રીતે વહેંચાવું પડે છે. કવિતાનું શુદ્ધ આત્મિક સ્વરૂપ પોતાનો અગોચર પ્રદેશ છોડી ગોચર પ્રદેશમાં પ્રવેશ કરે છે, ત્યાં પેલો આનંદ એ સૂક્ષ્મ તેમ જ સ્થૂળ દેહમાં ઓતપ્રોત રહેવો જ જોઇએ; નહીં તો કવિતાનો દેહ ટકી શકે નહીં; કારણ કે કવિતાની જીવનસિદ્ધિ, જે તેનો દિવ્ય અને અખંડ આનંદ છે, તે દેહમાં ઓતપ્રોત થઇને તેમાં તેનું અપૂર્વ ચેતન જગાડી તેને ટકાવી રાખે છે. એટલે એમ સિદ્ધ થાય છે કે પેલો આનંદ એ દેહમાં પણ વસવો જોઇએ. હવે આનંદ એટલે મનની માની લીધેલી તૃપ્તિની પ્રાપ્તિ હોય, તો કવિતાના દેહમાંથી આનંદ મેળવવા આપણું મન જે તૃપ્તિ માની લે છે તે કઈ? ગદ્યની તેમ જ અપદ્યાગદ્યની વાણીમાં એવું કયું પરંપરાવર્તી નિયમિત તત્ત્વ છે કે તેમાંથી એ આનંદ મળી શકે? વાણીનાં એવાં કૃત્રિમ સ્વરૂપોમાં એવાં કોઈ "માની લીધેલી તૃપ્તિનાં" સાધન છે જ નહીં. એ કારણને લીધે જ વાણીના સ્વરૂપમાં કોઈક જાતનો ડોલનનો–એ વાણીને હુલાવવાનો ભાવ ઉત્પન્ન થાય છે, અને તેથી એ વાણીના સ્વરૂપમાં કોઈક રીતનો નિયમ કે ઝોક રાખવાની આવશ્યકતા રહે છે. એ ઝોક અનિયમિત કે અણસરખો હોય, તો તેમાંથી

તૃપ્તિ કેવી રીતે માની લેવાય? તૃપ્તિ માની લેવા માટે તો ચોક્કસ અંતરે એક વખતે સિદ્ધ કીધેલું ડોલન નિયમિતપણે રહેવું જ જોઈએ, કારણ કે એક જાતનું ડોલન આપણે એક ચરણમાં કે એક કડીમાં અનુભવ્યું અને તે શ્રવણ કે વાચન માટે આપણા સ્મરણમાં છપાયું, તેનું બીજા ચરણમાં કે બીજી કડીમાં નિયમિતપણે પુનરાવર્તન આપણે માની લઇએ, અને તે આપણી પૂર્વધારણા પ્રમાણે બરાબર તે જ જગ્યાએ આવે, એટલે આપણી "માની લીધેલી તૃપ્તિની પ્રાપ્તિ" થાય છે, અને તેથી જ આપણે પેલો અનિર્વચનીય આનંદ ભોગવીએ છીએ. કવિતાના દેહને ભાગે ઊતરતો આનંદ એ જ રીતે વ્યક્ત થઈ શકે. જો એ માની લીધેલી તૃપ્તિની પ્રાપ્તિ ના થાય, તો સ્વાભાવિક રીતે આપણે રસભંગ થઇએ, અને પેલો આનંદ ના જ અનુભવીએ. કવિતાના અર્ધા ભાગને લગતો આનંદ નહીં મળે તો કવિતાના પૂર્ણ સ્વરૂપમાંથી ઊપજનારા આનંદની સિદ્ધિ તો અધૂરી જ રહી જાય, અને આપણી માની લીધેલી તૃપ્તિનો ભંગ થતાં આપણું મન કચવાઈ જાય, એમાં શંકા નથી. દુનિયાની તમામ ભાષાઓની કવિતામાં તે તે ભાષાના વ્યક્તિત્વને અને તેના શ્રુતિબંધનને આધારે આ નિયમિત ડોલન રહેલું જ છે. કવિતાનો દિવ્ય રસાનંદ તેના આત્મામાં તેમ જ દેહમાં એક સરખી રીતે ઓતપ્રોત ઊતરવો જોઇએ.

અધૂરા પદ્યમાં, ગદ્યમાં કે અપદ્યાગદ્યમાં ઊતરેલા ગમે તેવા સુંદર વિચારો માત્ર "સુંદર વિચારો" જ રહે છે, કારણ કે એ વિચારો અને તેઓના દેહની વચ્ચેનો અંકોડો જે આનંદ તે કવિતાના શુદ્ધ સ્વરૂપમાં રસબોળ થઈને ઊતરતો નથી, અને તેથી એ વિચારોની પેલી પારનું કવિત્વ, વાણીમાં પોતાની ગમે તેટલી છાયા નાખ્યા છતાં, નોખું જ રહે છે, અને કવિત્વ અને વાણી એ બંને આત્મદેહવત્ એકત્ર સંલગ્નતા પામતાં નથી, પણ છૂટક છૂટક રહી જાય છે. કવિતા જો તેના ખરા દેહ પદ્યમાં જ ઊતરેલી હોય, તો તેમાં વિચારોનો ભાર, કલ્પનાની ઉચ્ચતા કે અલંકારોના ઝબકારા ના

હોવા છતાં તેના પોતાના આત્માનો અનિર્વચનીય આનંદ તેના ખરા દેહમાં ઓતપ્રોત ઊતરેલો હોવાથી તે આપણને રસમાં તલ્લીન કરી શકે છે. પદ્યમાં લખાયેલી શુદ્ધ કવિતાને સાદા ગદ્યમાં લખી જુઓ, તો તુરત માલૂમ પડશે કે જે મૂળ પદ્યમય સ્વરૂપમાં આપણે તેમાંથી આનંદ ભોગવતા હતા, તે આ તેના વિપરીત રૂપમાં મૂકવા જતાં તેમાંથી લુપ્ત થયો છે. દાખલા તરીકે આપણે ગોવર્ધનરામના "સરસ્વતીચંદ્ર"ના પહેલા ભાગમાંથી એમની જાણીતી ગઝલની ચાર લીટીઓ ઉતારીએ:

સુખી હું તેથી કોને શું?
દુખી હું તેથી કોને શું?
જગતમાં કંઈ પડ્યા જીવ,
સુખી કંઈ ને દુખી કંઈક.

આ કવિતામાં વિચારનો કયો અણસમજાતો અર્થભાર છે? એમાં કલ્પનાનાં કયાં ઉડ્ડયન છે એમાં કયા મોટા અલંકારો છે? છતાં જુઓ કે એમાં શુદ્ધ કવિત્વ કેવું પોતાના જ પ્રકાશમાં ઝળકારા મારી રહ્યું છે! પહેલી બે લીટીમાં જ "હું સુખી કે હું દુખી, તેમાં બીજા કોઇને શી પડી?" એ જીવનનો કેવો કરુણ ભાવ વ્યકત થયો છે? અને છતાં આ કેવળ સાદી ભાષા, દસ વરસનું બચ્ચું પણ સમજે તેવી છે, તેમાં કેવો ઊંડો મનોભાવ અને જીવનની એકલતાનું તીવ્ર દર્દ કેવી વેધક વાણીના લયમાં શ્રોતાને તરબોળ કરી શકે છે! શું એમાં સંસ્કૃત ભાષાના મોટા મોટા અપરિચિત શબ્દો ભરતાં એ કવિતા ઊંચી થઈ જાત? કે આ સરળ ભાષાથી ગોવર્ધનરામની અક્ષય કીર્તિમાં કાંઈ વાંધો આવે છે? એમની જ "સ્નેહમુદ્રા"માંની અનેક બીજી પાંડિત્યમય કવિતાઓ આ "સરસ્વતીચંદ્ર"માંની શુદ્ધ સરલ કવિતાઓની હારે કદી બેસી શકશે? શુદ્ધ કવિતા તરીકે તો નહીં જ. વારું. અને હવે આપણે બીજી દલીલ કરીએ. એ જ બે લીટીઓ ભાષાના અન્વયમાં પણ ગદ્ય જેવી વાંચી જઇએ તો પેલી ઊંડી કરુણતા જે

આપણે પદ્યના લયમાં લહેરતાં અનુભવી, તે સંપૂર્ણરૂપે કદી પણ એમ અનુભવાશે? **પદ્ય પદ્ય તરીકે પાંગળું છે, કેવળ પદ્યની તો કશી કિંમત જ નથી,** પણ જ્યારે શુદ્ધ મનોભાવભરી કવિતા એ પદ્યમાં ઊતરે છે ત્યારે જ એ પદ્યની શક્તિ પ્રતીત થાય છે અને તેમાં જીવન ને ચેતન આવે છે. દેહ તો આત્માને જ માટે છે. ગમે તેવું પૂતળું ઘડો, પણ જીવતા દેહનું ચેતન ને તેનું તેજ તેમાં ઊતરતું નહીં હોવાથી તે મૃત જેવું જ લાગે છે. પ્રતિભા વગરની કેવળ કળા તો કારખાનાના નિર્જીવ યંત્રોના ચલન જેવી છે.

હજી એક વધુ વાત. આનંદની જે પળો આપણે ભોગવીએ છીએ તે આપણા સ્મરણમાં અચૂક રીતે છપાઈ જાય, તો જ્યારે જ્યારે આપણને એ પળોના જેવો સમાનભાવ આપણા અંતરમાં ઊઠે, ત્યારે ત્યારે આપણે તે પૂર્વે ઊઠેલા આનંદને પાછો ભોગવવા ઇચ્છીએ છીએ. કવિતાના શુદ્ધ આનંદને ભોગવીને તેને આપણા સ્મરણમાં અચળ સ્થાપી દેવા માટે કેવી વાણી જોઇશે? સ્મરણમાં કદી ભૂંસાય નહીં એવી રીતે અચળ ઠસાવવા માટે ગદ્ય કે પદ્ય વધારે અનુકૂળ છે? સ્વરોની નિયમિત બાંધણી આપણી સ્મરણશક્તિને સ્વાભાવિક રીતે જ સતેજ રાખે છે, એ તો જાણીતી વાત છે. આપણા આર્યાવર્તમાં તો લગભગ તમામ શાસ્ત્રો પદ્યમાં જ લખાયેલાં છે, અને તે પદ્યમાં હતાં તેથી જ આજસુધી જળવાઈ રહ્યાં છે. હજારો શ્લોકો સહેલાઇથી મોંઢે રહી શકે છે, પણ ગદ્યની સો લીટી એક પણ શબ્દ ચૂક્યા વિના લાંબો કાળ મોંઢે રાખવી, એ સામાન્ય જનને માટે અઘરી વાત છે. પદ્યનું ડોલન નિયમિત નહીં હોય, તો સ્મરણમાં તે અચળ રહી શકે નહીં. જો એ ડોલન નિયમિત હોય તો જ સ્વર ક્યાં ચૂક્યા તે આપણે તુરત જાણી શકીએ છીએ, અને તે ચૂકેલા સ્વરોમાં કયા શબ્દો ચૂક્યા, તે સ્મરણમાં લાવવાના આપણે પ્રયત્ન કરીએ છીએ. ડોલન અનિયમિત હોય તો તેમ બનવું બહુ મુશ્કેલ છે. કવિતાને આ નિયમિત ડોલન અને નિયમિત સ્વરપંક્તિ એટલા માટે આવશ્યક છે,

કે કવિતા એ માત્ર કલ્પના, માત્ર અલંકાર, માત્ર લાગણી, માત્ર સુંદર કે ઉચ્ચ વિચાર, કે માત્ર સુંદર શબ્દો નથી, પણ એ સર્વને એકરસ કરીને પોતાનામાં સમાવતી કોઇક જીવંત વસ્તુ છે, અને તેથી હૃદયના ધડકારા અને શ્વાસોચ્છ્વાસની માફક એ જીવંત વસ્તુને ડોલન ટકાવી રાખે છે. પૃથ્વી પર જે વસ્તુ જીવતી હોય તેને શરીર હોવું જ જોઇએ, કારણ કે કેવળ આત્મા તો દષ્ટિગોચર થતો નથી. એટલે કાવ્યાત્માને ચોક્કસ જાતનું શરીર ધારણ કરવું જ પડે છે, અને જ્યાં શરીર હોય ત્યાં તેનું જીવન ટકાવવા ને નિભાવવા નિયમ અને વ્યવસ્થા તો હોવી જ જોઇએ. જો એ નિયમ ને વ્યવસ્થા નહીં હોય તો શરીર એક પળ પણ ટકે નહીં. જો શરીર ન હોય તો આત્માને કેવી રીતે વ્યક્ત કરવો? અને પરાપૂર્વકાળથી જે દેહમાં કવિતાનો આત્મા ઊતરતો આવ્યો અને તે દેહથી જ તેનું સ્વરૂપ "કવિતા" તરીકે ઓળખાતું આવ્યું, તે સિવાયના કોઈ અન્ય શરીરમાં જો તે ઊતરે એમ કોઈ કહે તો તેને ખરા કાવ્યાત્મા તરીકે જ કેમ ઓળખાય ને કહેવાય? ગધેડાના દેહમાં ઊતરેલા આત્માથી તેના શરીરને જોતાં જ આપણે તેને ગધેડો કહીએ છીએ, અને ઘોડાને પણ તે જ રીતે ઓળખીએ છીએ. મનુષ્ય શરીરમાં આત્મા ઊતરે તો જ તેને મનુષ્ય તરીકે જગત ઓળખે ને કહે. પણ કોઈ એમ કહી શકશે કે આ ગધેડાના શરીરમાં મનુષ્યનો આત્મા છે, કે આ મનુષ્યના શરીરમાં ગધેડાનો આત્મા છે? પ્રત્યેક આત્માના ગુણકર્મ પ્રમાણે તેને શરીર ધારણ કરવાનું મળે છે, અને તે શરીરમાં જ તે આત્મા પોતાનાં કર્મ ભોગવે છે. એટલે ગમે તે શરીરમાં મનુષ્યનો આત્મા ધારણ કરાવવાથી તે 'મનુષ્ય' તરીકે ઓળખાતો નથી, પણ મનુષ્યના આત્માને યોગ્ય તેનું નિર્ણીત થયેલું મનુષ્યશરીર તે ધારણ કરી મનુષ્ય તરીકેના રૂપમાં દષ્ટિગોચર થાય, ત્યારે જ તે મનુષ્યાત્મા તરીકે સિદ્ધિ પામે. એટલે કવિતાનો દેહ જે પદ્ય તરીકે સ્થાપિત થયેલો છે, અને જે દેહની સાથે જ મૂળથી કવિતા આજ હજારો વર્ષથી દુનિયાની અનેક ભાષાઓમાં વિકાસ પામતી ગઈ છે,

તે જ કવિતાનો ખરો દેહ છે, અને એ દેહથી જ કવિતા આપણા અંતરમાં એક વેળા બરાબર ઠસીને સ્મરણમાં છપાઈ જાય, પછી તે ત્યાંથી ભુલાતી નથી. પદ્યનો કોઈ પણ રીતે ભંગ કરો તો પછી તેમાંથી કવિતા ઊડી જ જશે, અને તે કવિતાના સાચા દેહ શુદ્ધ ગેય પદ્ય વિના આખરે અધૂરી અને વિરૂપ જ ઠરશે. ખરી ને શુદ્ધ કવિતાને મિથ્યાનવીનતાની કે આડંબરની કશી જરૂર નથી. દુનિયાના કોઈ પણ ખરા મહાકવિએ આવી વિરૂપ નવીનતા કે આવો મિથ્યા આડંબર કવિતા રચના માટે દર્શાવ્યાં નથી. તેમને પદ્યનાં બંધન કોઈ રીતનાં નડ્યાં જ નથી. અર્થપ્રધાન, વિચારપ્રધાન કે બુદ્ધિપ્રધાન કરવા શું કવિતાના દેહને પાંગળો કરવો જોઈએ, કે પાંગળો થાય તો હરકત નહીં, એવી મનોવૃત્તિ કવિતાના પૂજારીને માટે યોગ્ય ગણાશે? કળાવિધાયક પોતાની કળા પર કાબૂ મેળવશે, તો જ તેની પ્રતિભા ઝળહળશે ને સાર્થક થશે. જન્મે ખરો કવિ નહીં હોવા છતાં માત્ર બહુશ્રુતતાથી, રસિકતાથી, વિદ્વત્તાથી, કાવ્યજ્ઞતાથી, કાવ્યાનંદના લાંબા સંસર્ગથી એક માણસ કવિતા લખી શકે, પણ તેમાં તેને ડગલે ડગલે કવિતારચનાનાં બંધન નડે છે. ખરા કુદરતી કવિને તો તેના કોઈ પૂર્વ સંસ્કારથી કવિતારચનાની કળા છેક નાની ઉમરમાં જ સ્વાભાવિક રીતે હસ્તગત થાય છે, કેમકે ખરી પ્રતિભા પોતાનો સત્ય માર્ગ સહજ રીતે ખોળી લે છે. સાગરમાં મચ્છીઓ પાકે છે તેને તરવા શીખવું પડતું નથી, પણ તેના જન્મ પછી તે સહજ ભાવે કે સહજ સૂચને તરવા મંડી જાય છે. પક્ષીઓનું પણ તેમ જ છે. જો આપણે માણસે કે પશુએ તરવું હોય તો તરવાની કળા હસ્તગત કરવી જોઈએ. જેને એ કળા હસ્તગત નહીં થાય કે તે તરફ કંટાળો આવે, તેને માટે તરવાનું કામનું તો નથી પણ જોખમભરેલું છે. પાણીમાં પડ્યા પછી કોઈ તારાથી એમ નહીં કહેવાય કે પાણી ઊંડું છે, ખરાબ છે, તાણી લે છે, કે ડુબાડી દે છે. તરનારને તરવાનું સાધ્ય નહીં હોય તો તેણે પાણીમાં ઊતરવું જ નહીં. તે જ પ્રમાણે અનુભવે તો એમ જ દેખાય છે કે જે માત્ર કવિ થવા જાય છે, અને બીજા

ખરા કવિ પોતાની પ્રતિભા વ્યક્ત કરીને અમરનામના કરી ગયા છે તેને જોઈને પોતે પણ તેના અનુકરણમાં પોતાની વિદ્વત્તા અને કવિતાના લાંબા સંસર્ગથી કવિતા કરવા જાય છે, તે સૌ કવિતાની રચનાકળા સાથે "ચીંથરાં ફાડે છે." પ્રાસ આવે તો આવે, ને નહીં આવે તો ચલાવી લેવો, શ્રુતિ લઘુ કે ગુરુ જ્યાં જોઈએ ત્યાં નહીં લાવી શકાય તો ગમે તે મૂકીને લયભંગ કરવો, અને વળી એ લયભંગ તો 'મેં અધિકારથી જાણી જોઈને કીધો છે' એવો ગર્વ પણ રાખવો, અને અમને તો અર્થઘનત્વ સાથે કામ છે, શબ્દની શિથિલતાથી લયભંગ કે છંદોભંગ થાય તો તેની પરવા નથી, એ બધું મિથ્યાદર્શન ખરો કવિ નહીં પણ કવિ થવા અને પોતાને કવિ મનાવવા મથનારો અકવિ જ કરી શકે, કે અભિમાનથી કવિતા-રચનાના ખંડમાં કોઈક નવીન પ્રદેશ શોધી કાઢ્યો છે એવા ભ્રમમાં પડનારા સાચા કવિની કોઈક કારણે વિપથ જતી રસવૃત્તિ જ કરી શકે. બાકી જૂનામાં જૂના જમાનાના વાલ્મીકિ, વ્યાસ, કાલિદાસ, હોમર, વર્જિલ, હોરેસ, શેક્સપીઅર, મિલ્ટન, શૅલી, ગોઇથે, પ્રેમાનંદ, કે એવા કોઈ મોટા કવિને ખરા ડોલનમય પદ્યનાં બંધન નડ્યાં નથી, કે તેમણે કવિતાનો એ સ્વાભાવિક માર્ગ છોડીને માત્ર નવીનતાનું પ્રદર્શન કરવા અપદ્ય કે કુપદ્યનો સાથ સાધ્યો હોય. સાગર અને મત્સ્યના સંબંધ જેવો જ પદ્યનો અને કવિનો સંબંધ છે–સ્વાભાવિક છે. એમને પોતાની કળામાં તરફડિયાં મારવા પડતાં નથી.

કવિતાના મૂળ માટે આધુનિક રસશાસ્ત્રીઓએ અને મનુષ્યના તથા મનુષ્યજ્ઞાનના વિકાસવાદના વિજ્ઞાનીઓએ જે સત્ય આપણને તારવી આપ્યું છે, તે આપણે ઉપર જોઈ ગયા તેમ કવિતા સંબંધી આપણા જ્ઞાન માટે ઘણું ઉપકારક છે. આપણે જોયું તેમ સંગીત અને કવિતા એ અણછૂટી જોડિયણ બહેનો છે, આજીવન સખીઓ છે. બંનેને એકમેક વિના કદી ચાલવાનું નથી. રખેને કવિતા એ સંગીતની દાસી થઈ જાય એવો ભય કોઈ રાખે તો તે અસ્થાને છે. બંનેનું સખ્ય સમાન-

ભાવે છે, અને સમાનભાવે જ રહેશે. આપણા ભારતદેશના કવિકુલ-ગુરુ કાલિદાસ પણ કવિતા માટે વાણી અને અર્થની પ્રતિપત્તિ માગે છે, એટલે જ કવિતાના રસાત્માને રૂપ આપવા એકલા અર્થનું જ પ્રાધાન્ય નહીં પણ અર્થની સાથે વાણીનું સંલગ્ન થયેલું જોવા તે ઈચ્છે છે, અને ભાવદર્શન માટે લયમય વાણીનું પ્રાધાન્ય વાણીના બીજા અંગ અર્થના પ્રાધાન્ય જેટલું જ આવશ્યક છે, એમ તે માને છે, અને તો જ કવિતાનો દિવ્ય આનંદ સંપૂર્ણ રીતે પ્રાપ્ત થાય છે. ભારતની તમામ ભાષાઓની કવિતામાં સંગીતતત્વ ઓતપ્રોત છે જ. કવિવર રવીન્દ્ર બાબુ પણ એમનાં "સંસ્મરણો"માં ખુલ્લું કહે છે કે "આપણું સંગીત પણ કવિતાની સેવામાં હાજર રહેવાનું બહાનું કાઢી આપણી કવિતાઓમાં પ્રાધાન્ય પામે છે. મારી પોતાની કવિતા બનાવતાં પણ ઘણી વાર એ લાગણી મને થયેલી છે. જાતે ગણગણતો ગણગણતો મનમાં ને મનમાં ઘૂંટતો હું જેમ જેમ કવિતા લખતો, તેમ તેમ મને સ્પષ્ટ જણાતું કે જે માનસિક પ્રદેશમાં સંગીત મને લઈ જતું હતું, તે પ્રદેશમાં એકલા શબ્દો કદી પણ મને લઈ જઈ શકતા નહીં." વળી આગળ ચાલતાં રવિબાબુ વિશેષ જણાવે છે: "પ્રકૃતિનો આનંદ સુગંધરૂપે પુષ્પમાં પ્રગટ થાય છે, તેમ કવિત્વનો આનંદ કવિતામાં ગેયરૂપે ઊતરે છે. મનુષ્ય જે કવિતા લખે છે તેના શબ્દને અર્થ લાગેલો હોય છે, તેથી કરીને કવનનો અર્થ જરા દાબમાં રહે, અને ભાવ (જે કવિતાનો આત્મા છે તે) પ્રાધાન્યને પામે, એટલા માટે કવિને પોતાની હુશિયારી વાપરીને શબ્દોને રાગમાં કે છંદમાં (લયમય વાણીમાં) ઉલટપાલટ ગોઠવવા પડે છે. બાકી ભાવને પ્રગટ કરવો એ કાંઈ સત્યને જણાવવાની કે બનેલી વાતનો ખ્યાલ આપવાની કે નીતિના સિદ્ધાંતને પ્રગટ કરવાની ક્રિયા નથી. * * ભાવ પ્રગટ કરતાં તત્ત્વજ્ઞાન કે વિજ્ઞાનની બુદ્ધિમાં ઊતરી શકે એવી કોઈ વસ્તુ મળી આવે તો ઠીક છે, પણ એ વાત તદ્દન ગૌણ છે."

કવિવર રવિબાબુ પોતાના બીજા ગ્રંથ "સાધના"માં કહે છે કે "સાચા કવિઓ જેઓ દ્રષ્ટા છે, તેઓ સંગીતમાં જ વિશ્વના ભેદ

બોલવા મથે છે. કવિતાની સુંદરતા દૃઢ નિયમોથી બંધન પામેલી હોય છે, છતાં તે એ નિયમોની આરપાર કુદાવી જાય છે. નિયમો એ તો કવિતાની પાંખ છે. * * * હદ અને બેહદને તેમ જ નિયમ તથા છૂટને, સુંદરતા તો પોતાનામાં સદૃશ અને એકરસ કરે છે.” અસ્તુ.

આ વિષયને હવે વધુ વિસ્તારવાની અગત્ય નથી. ગુજરાતમાં નરસિંહરાવની નવીન કવિતાના ઉદય અને પ્રવેશ પછી આપણી યુનિવર્સિટીઓમાં તાજો અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યનો સંસર્ગ મેળવીને જે નવા ઉત્સાહી તેમ જ પ્રતિભાશાળી કવિઓ નીપજ્યા, તેમણે ગુજરાતી કવિતાના ઉત્કર્ષ માટે જે જે કીધું છે, તે સામટી રીતે જોતાં ગુજરાતી કવિતાને દુનિયાની બીજી ભાષાઓની કવિતાઓની નજીકમાં લાવવાના પ્રયાસ રૂપે શુભવચનો જ માગી લે છે. પણ એ સેવાની ધગશમાં એક તરફથી આપણી કવિતાની પરંપરાનો દોરો તેઓ તોડતા ગયા, અને બીજી તરફથી અંગ્રેજી સાહિત્યમાંના વિશાળ અને ભવ્ય બગીચાઓમાંના ખરેખરા સુંદર રોપાઓ અને ઉચ્ચાસ્વાદ આપતાં મિષ્ટ ફળોનાં વૃક્ષોનાં બીજ લાવીને આપણે ત્યાં રોપવાને બદલે ત્યાંની જડઝાંખરાંવાળી ઝાડીઓમાંના ત્યાજ્ય કાંટાઓને કે શંકાસ્પદ રોપાઓને આપણી સુંદર વાડીમાં તેમણે રોપી દીધા. એનું પરિણામ એવું આવ્યું છે કે આપણી પુરાણી વાડીમાં આનંદ ભોગવવા આપણો સમાજ આવતો નથી, અને આપણે તો આપણે કીધેલી પ્રાપ્તિઓ માટે એકમેકની પ્રશંસા જ કર્યા કરીને હજીયે એ આપણી મધુરી વાટિકા માટે ઊંચે બેસણાના ને અતડા રહીએ છીએ. કવિતા એ તો સમાજનું હૃદય છે. સમાજનાં સુખદુઃખ, સમાજની આકાંક્ષા અને તેના આદર્શો, એ બધું જો એ સમાજના હૃદયરૂપ કવિની કવિતામાં સમાજની જાણે પોતાની જ વાણી હોય તેવી રીતે નહીં ઊતરે અને પ્રગટ નહીં થાય, તો એ સમાજ ખિન્ન બને, અને “તુમ બકતે જાઓ, હમ સુનતે હૈ,” એમ કહી એ કવિતા તરફ તે પોતાની પીઠ ફેરવે છે. સાચી કવિતા તેના કવિત્વાધાનમાં ગમે તેટલી ઊંચી હોય, છતાં તેની વાણીનો રણકાર કવિતાની સ્વાભાવિક બોલીમાં રણકે,

તો જ તે સંપૂર્ણ કવિતારૂપે સમાજના હૃદયને આકર્ષે, કારણ કે એ કવિતાનું શ્રવણ કરતાં સમાજ જાણે પોતાના જ હૃદયના ઉદ્દગાર સાંભળે છે. જુદા જુદા ખોટા સિદ્ધાંતોને ઊગતા કવિઓ પકડી લે, અને પછી તેને જ વળગી રહેતાં તેઓ પોતાના શ્રોતારૂપ સમાજને તેમ જ પોતાને અન્યાય કરે છે. એ સ્થિતિ સ્પષ્ટ છે. જેને આંખ છે, તે એ સ્પષ્ટતાથી બધે જોઈ શકે છે. એની ઉપેક્ષા કીધાથી કોઇને કશું ફળ મળવાનું નથી. દેખીતી સારી પ્રતિભા ધરાવતા નવીન કવિઓને પણ દેખાદેખીએ કોઈની શેહમાં દબાઈ-તણાઇને કવિતા માટે વિપથ પ્રવાહે પડેલા જોઇને કોઈ પણ ખરા કવિતારસજ્ઞને દુઃખ થયા વિના નહીં રહે. આવી સ્થિતિ—કવિતાને તેના સાચા માર્ગથી દૂર લઈ જતી અને સમાજને તેમ જ કવિઓને બંનેને નુકસાન કરનારી સ્થિતિ-વધુ વાર ટકવા દેવામાં ધર્મ નથી, એમ જાણીને આ ટાણે મારે કાંઈક અપ્રિયતાનો જોખમ પણ વહોરી લઈને સ્પષ્ટતાથી બોલવું પડે છે. મારે તો સૌની સાથે સ્નેહ છે, હું તો સાહિત્યના તેમ જ વ્યવહારના વિષયોમાં સત્યનો અને નિખાલસતાનો જ સાથી છું. મારા પ્રતિભાશાળી નાના કવિબંધુઓને હું સ્નેહથી વિનંતિ કરું છું કે આ તેમના પોતાના જ શાસ્ત્રનું સુદૃઢ જ્ઞાન તેઓ ઉત્સાહથી મેળવે, તો આજે એમની કવિતા જનસમાજમાં વંચાતી નથી એવો જે અસંતોષ લઈને તેઓ ફરે છે, તે મોટે ભાગે દૂર થશે. આંબાવાડિયામાં કોયલ પોતાના ટહુકા ખુલ્લે શબ્દે કરશે, તો ત્યાં તે સૌની આંખને ને સૌના કર્ણને પોતા તરફ સહજ ખેંચશે.

આ વિષયના અભ્યાસ માટે હું કાવ્યરસિક સજ્જનોને નીચલા અંગ્રેજી ગ્રંથોનો નામનિર્દેશ કરું છું; એ મુખ્ય ગ્રંથો કવિતાની કળાનું વિજ્ઞાન આપણી આગળ સ્પષ્ટતાથી પ્રગટ કરે છે:

Primitiv Music, by Richard Wallaschek
(Longmans, London).

An Experimental Study of Musical Enjoyment, by Harry Porter Weld (American Journal of Psychology, XXIII April 1912).

The Beginnings of Poetry, by F. B. Gummere (Macmillan).

On the Origin and Function of Music, by Herbert Spencer.

Studies in Melody, by W. Van Dyke Bingham.

Researches on the Rhythm of Speech, by J. E. Wallace Wallin.

Time in English Verse Rhythm, by Warner Brown.

A Study of Metre, by T. S. Omond, (De La More Press, London).

The Rhythm of Prose, by William Morrison Patterson (Columbia University Press).

The Foundations and Nature of Verse, by Cary F. Jacob, (Columbia University Press).

હું પાછળ જણાવી ગયો છું તે આપણા દેશના સંસ્કૃતમાં લખાયેલા રસાલંકાર અને ધ્વનિના અનેક ગ્રંથોના અભ્યાસની સાથે ઉપર જણાવેલા અંગ્રેજી ગ્રંથોનો તાત્ત્વિક અભ્યાસ કવિતાનું શાસ્ત્ર જાણવા માટે ઘણો ઉપયોગી છે, અને એ તત્ત્વ જાણ્યા વિના કવિતા કરવા જતાં કવિનાં પગલાં વાંકાંચૂંકાં પડી જાય છે, કે કદી તે ધોરી માર્ગ છોડીને એવી વિષમ કેડીઓ પર ચાલ્યો જાય છે કે તેથી કવિતાનો જ હ્રાસ થાય. પેલા અંધહસ્તિન્યાયે કવિતાના કોઇક એકાદ અંગની જ મહત્તાની પિછાન કરી માત્ર તે અંગ તે જ કવિતાનું સમગ્ર સ્વરૂપ

એમ માની લઈને વિપથ માર્ગે ચાલ્યા કરવાથી માત્ર આપણી પ્રિય કવિતાદેવીને જ આપણે હાનિ કરતા નથી, પણ આપણને પોતાને પણ હાનિ જ કરીએ છીએ. વિદ્યા અને વિજ્ઞાન આજે એટલાં વધ્યાં છે કે ગઈ કાલનો આપણો મોટો મનાતો સાગર આજે કૂપરૂપ થઈ પડ્યો છે. મારા નવીન કવિબંધુઓ! દુનિયાનું જે વિશાળ સાહિત્ય આપણી આગળ આપણા અંગ્રેજી ભાષાના અભ્યાસથી ખુલ્લું પડ્યું છે, તેનો ઉપયોગ કરો, બુદ્ધિની સ્વતંત્રતા રાખો, અને વિશાળ આકાશનાં અનંત ફળો આપણી આંખ આગળ ઝૂલી રહ્યાં છે, તેને પૃથ્વી પરથી જરાકશા ઊંચા થઈને તોડીને ચાખી જુઓ! કવિતા તો શ્રીકૃષ્ણે સ્વર્ગથી તોડી આણેલા પારિજાતવૃક્ષના ફૂલ જેવી છે. એ મેળવવા શ્રીકૃષ્ણની પ્રિય સ્ત્રીઓમાં જેમ ઝગડો થયો હતો, તેમ કવિતાના ગ્રાહક શ્રોતાઓ તેને ઉમંગથી લેવા ઝગડો કરીને તૂટાતૂટ કરે, એવી આકર્ષક કવિતા રચો, અને સર્વત્ર સ્નેહ અને કીર્તિ પામો, એ જ મારી આશિષ છે, અને એ નવીન ગુજરાતમાં સમાજનું ધડકતું હૃદય બનીને ગુજરાતની સાહિત્યકીર્તિ નવ ખંડમાં ફરકતી કરો, એ જ મારી પ્રાર્થના છે! અસ્તુ!



ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા

રેખા બીજી

"પ્રાચીન અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પદ્યવિકાસ"

રેખા બીજી

" પ્રાચીન અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતામાં પદ્યવિકાસ "

કવિતાનું અને કવિતારચનાનું મૂળ આપણે પહેલી રેખામાં અદ્યતન થયેલા સૂક્ષ્મ સંશોધનને આધારે જોઈ આવ્યા, અને નિયમિત લય સાધતું પદ્ય જ કવિતાનો ખરો દેહ છે અને હોઈ શકે, તે પણ આપણે એ મૂળના અનેક ડાળપાંખડાંના વિસ્તારપૂર્વક નિરીક્ષણથી સિદ્ધ થયેલું તેમાં જોયું. એ પદ્યદેહનો ભંગ થતાં કવિતાનો આત્મા જે રસ છે તેનો પણ ભંગ થાય છે, અને તેમ થતાં કવિતાનો શુદ્ધ આનંદ પણ અધૂરો રહી જાય છે, એ પણ તેમાંથી ફલિત થતું સમજાયું.

પૃથ્વી પર માનવજાતિનો ઉદય કેટલા દૂરના કાળમાં થયો હશે, તેનો સ્મરણોલ્લેખ કોઈપણ ભાષાના સાહિત્યમાં મળતો નથી, પણ ભૂસ્તરશાસ્ત્રીઓ પૃથ્વીનાં અનેક પડોનાં વૈજ્ઞાનિક સંશોધનથી તેને લાખથી બે લાખ વર્ષ ઉપર મૂકે છે. વ્યાસ ભગવાનના મહાભારતના મહાકાવ્યમાંના ઋતુ, નક્ષત્ર, વસંતસંપાત વગેરેના કેટલાક ઉલ્લેખો પરથી હમણા જ આપણા હિંદુસ્તાનના ઈંદોરવાસી સમર્થ જ્યોતિષ-ગણિતશાસ્ત્રી પંડિત દીનાનાથ શાસ્ત્રીએ પોતાના એક વ્યાખ્યાનમાં ઉલ્લેખ કર્યો છે કે જ્યોતિષગણિત પ્રમાણે મહાભારતની લડાઈ આજથી અઢાર હજાર વર્ષ ઉપર મૂકી શકાય છે. તે વેળાએ વસંત-સંપાત માર્ગશીર્ષ માસમાં આવતો હતો, એટલે પૃથ્વીની અયનગતિના સાદા ગણિતથી ઉપર જણાવેલાં અઢાર હજાર વર્ષનો આંકડો આવી રહે છે. મહાભારતનું આખ્યાન વ્યાસ ભગવાને રચ્યું તે વેળાએ કંઠપરંપરા ભારતની કથા તો ઊતરી આવતી હતી. મહાભારતમાં જે રીતે એ કથા ઊતરી છે, તેથી કાંઈક જુદી રીતની કથાનું મૂળ વેદમાં દર્શાવવામાં આવેલું છે. આપણે એમ અનુમાનથી માની

લઈએ કે આ ભારતયુદ્ધની કથા જે વેદમાં છે તેને અઢાર હજાર વર્ષ થયાં તો તે વેદકાળની નજીકના પૂર્વકાળમાં એ યુદ્ધ થયું હશે. આર્યજાતિના જે જૂનામાં જૂના ગ્રંથો મળી આવે છે તે હિંદુઓના વેદ અને પારસીઓના અવસ્તા ભાષામાં લખાયેલા પયગંબર સાહેબ શ્રી જરથુસ્ત્રના ગાથા. ઋગ્વેદની ઋચાઓમાં પદ્યના જે ત્રણ મુખ્ય છંદો–વિરાજ્, ગાયત્રી, અને ત્રિષ્ટુભ્–વપરાયેલા છે, તે જ છંદો ગાથામાં પણ દૃષ્ટિએ પડે છે. એટલે આર્યજાતિની આ બે શાખાઓ–હિંદી અને ઈરાની–છૂટી પડી તે વેળા તેઓને આ છંદોની માહિતી હતી. તે વેળાએ કઈ લિપિ વપરાશમાં હશે, અગર લેખનકળા જેવું કશું નહીં હોતાં સર્વ સાહિત્ય કંઠસ્થ હશે, એ વિષે કોઈ પણ આજે ખરી રીતે કહી શકતું નથી. પણ આટલું તો સ્પષ્ટ છે કે હિંદી અને ઈરાની ટોળાંની કેટલીક વિભિન્ન ઉચ્ચારવિધિને લીધે તેમની મૂળ ભાષા એક જ હોવા છતાં બાહ્યભિન્નતા પ્રત્યક્ષ થાય છે. અવસ્તા ભાષાના શ્લોકો કેટલીક શ્રુતિઓના અદલાબદલાના અક્ષરો મૂકતાં શુદ્ધ વૈદિક સંસ્કૃતભાષાના જ હોય તેવા લાગે છે, કેમકે બંનેનું વ્યાકરણ પણ એક જ છે.

ઋગ્વેદની ઋચાઓ વર્ણમેળ છંદોમાં રચાયેલી છે, તેમ અવસ્તા ભાષાના શ્લોકો–મંત્રો પણ વર્ણમેળમાં જ લખાયેલા છે. તે પછીના કાળમાં હિંદુસ્તાનમાં સંસ્કૃત ભાષામાંથી પ્રાકૃત ને અપભ્રંશ ભાષાઓમાંથી ઊતરીને રૂપમેળ, માત્રામેળ, અને લયમેળની રચના હાલની વિવિધ પ્રાંતિક ભાષાઓમાં ખીલી છે. અવસ્તા ભાષામાંની વર્ણમેળ રચના પછી ઈરાનમાં પણ પહેલવી, જૂની ઈરાની અને આધુનિક ઈરાની ભાષાઓમાં રૂપમેળ, માત્રામેળ અને લયમેળ જેવી રચના તેના તાલ યા વજન સાથે વિકાસ પામી હોય એમ લાગે છે. એક જ મૂળ ભાષામાંથી ઊતરેલી વિવિધ શાખાઓમાં મોટે ભાગેનો વિકાસ મૂળને અનુસરીને જ થાય છે, તેનું આ પ્રત્યક્ષ દૃષ્ટાંત છે. એટલે વેદમાંની તેમ જ અવસ્તામાંની પદ્યરચનામાંના પ્રયત્ન ભૂંસાઈ

જતાં સંસ્કૃત પદ્યનો વિકાસ રૂપમેળમાં અને પછી માત્રામેળમાં થયો ને સંસ્કૃત ઉપરથી ઊતરેલી ભાષાઓમાં લયમેળમાં થયો, તેમ જ અવસ્તા પછીની ઇરાનની ભાષાઓમાં પણ પદ્યનો કાંઇક એવા જ માર્ગે વિકાસ થતો આજની ઇરાની ભાષામાં લયમેળમાં પરિણમ્યો લાગે છે. એથી જ ફારસીમાંની ગઝલો, બયતો વગેરે અનેક છન્દો-રચના સરળતાથી આપણી ભાષાઓમાં પણ પ્રવેશ પામી શકી છે. અને ફારસી કવિઓ ધારે તો સંસ્કૃતમૂલક હિંદની ભાષાઓના આધુનિક માત્રામેળ અને લયમેળ છંદોના પ્રયોગ ફારસી પદ્યમાં પણ કરી શકે.

પણ પાશ્ચાત્ય દેશોમાંની ભાષાઓના પદ્યનું પ્રતિકરણ આપણી ભાષાઓમાં નથી થઈ શકતું કે આપણી પદ્યરચના તેઓ નથી અપનાવી શકતા, શાથી જે એ પૂર્વની અને પશ્ચિમની ભાષાઓ વચ્ચેનું અંતર મોટું પડી ગયું છે. હિંદી અને ઇરાની આર્યો છૂટા પડ્યા તેની પણ હજારો વર્ષ આગળ પશ્ચિમ દિશામાં ગયેલાં અનેક આર્યોનાં ટોળાં જુદાં પડ્યાં હતાં. એ બધાંને આર્યજાતિની ઇન્ડો-યુરોપિયન શાખા લેખે ગણવામાં આવે છે. પૂર્વની અને પશ્ચિમની અનેકાનેક ભાષા-ઓનાં પદ્યસાહિત્ય તપાસતાં એવું જણાય છે કે મૂળમાં તો ભાષાઓનું સામ્ય ઘણું હશે. પશ્ચિમના પદ્યમાં જેમ હાલ મોટે ભાગે પ્રયત્નમેળ છન્દોનું જ આધિપત્ય પ્રવર્તે છે, તેમ બે હજારથી અઢી હજાર વર્ષ પૂર્વેની ગ્રીક અને રોમન ભાષાઓમાં શ્રુતિઓનાં લઘુગુરુ તત્ત્વો (quantity) ઉપર પદ્ય રચાતું હતું. આ લઘુગુરુનું તત્ત્વ આપણી સંસ્કૃત ભાષામાંના જેવું સ્પષ્ટ અને પૂર્ણ નહોતું, છતાં પદ્યરચના એ તત્વ પર જ થતી હતી.

ઋક્કાલમાં જે મહાસંસ્કૃત બોલાતું હતું, તેમાં ઊંચા નીચા સ્વરોની વ્યવસ્થા હતી, અને ઉદાત્ત, અનુદાત્ત, તથા સ્વરિત જેવા પ્રયત્નમેળની એ રચના હતી. અવસ્તા ભાષાના ઉચ્ચારમાં પણ એ તત્વ હોવું જોઇએ, કેમકે વેદના મંત્રોચ્ચાર પણ ઉપર જણાવેલા વિવિધ સ્વરોના

આરોહ–અવરોહ પ્રમાણે થતા હતા, તેમ જ આજે પણ પારસી દસ્તુરો અવસ્તા મંત્રો ઉચ્ચારતાં એવા જ કાંઈ આરોહ–અવરોહનું શ્રવણ કરાવે છે. પદ્યવાણી એ શ્રવણનો વિષય છે, એટલે બોલાતી ભાષામાં શબ્દોના તથા વાક્યોના જેવી રીતે ઉચ્ચાર થતા હોય, તેવી રીતે સ્વાભાવિકપણે તે પદ્યવાણીમાં પણ ઊતરવા જોઇએ. તેમ થાય તો જ ભાષાના ઉચ્ચારની શિષ્ટ ને શુદ્ધ વિધિ કાયમ રહે અને પદ્યમાં સ્વાભાવિકતા અને માધુર્ય આવે. વર્ણમેળ છંદમાં આ ઉચ્ચારના પ્રયત્ન સચવાય તો જ તે સરળતાથી વહે અને કર્ણને સંવાદિત લાગે. એટલે અનુમાનથી એમ કહી શકાય કે વેદકાળમાં અને તેની પણ આગળના યુગમાં આ પ્રયત્નમેળ રચના પદ્ય માટે થતી હશે.

આ ઉપરથી બીજું અનુમાન એ ફલિત થાય છે કે વેદકાળથી પણ આગળના જે કાળમાં આર્યનાં ટોળાં છૂટાં પડી પશ્ચિમ દેશોમાં ગયાં, તે કાળમાં આ સ્વાભાવિક પ્રયત્નમેળ પદ્યનું જ્ઞાન તેઓ પોતાની સાથે લેતાં ગયાં હતાં. શબ્દોનાં વિવિધ અંગોના એટલે તેની વિવિધ શ્રુતિઓના જે પ્રમાણે તે કાળમાં ઉચ્ચાર થતા હશે, તે વિધિ સાચવીને તેમાં તે ભાષાનું પદ્ય રચાયું હશે. એટલે હવે આપણે જોઈ શકીએ છીએ કે પશ્ચિમની ભાષાઓમાં એ પ્રયત્ન તત્ત્વ જળવાઈ રહ્યું અને વિકાસ પામતું ગયું. અહીં હિંદુસ્તાનમાં તો ઋક્કાળ પછી એ પ્રયત્નનું તત્ત્વ કોઈક અજ્ઞાત કારણે સંસ્કૃત પદ્યમાંથી લુપ્ત થતું ગયું, અને લાંબે કાળે પછી વર્ણમેળ રચના તજીને રૂપમેળ રચનાઓ અસ્તિત્વમાં આવતી ગઈ. પ્રયત્નના કોઈ પણ સ્વરૂપને જાળવ્યા વિના વર્ણમેળ છંદમાં સંપૂર્ણ સંવાદિતા, સુશ્લેષ કે રંજકતા સધાતી નથી. એ માટે મેં "કલિકા" માં "મુક્તધારા" છંદની પ્રયત્નમેળ યોજના કીધી હતી, તેની ઉપર લખેલા લેખમાં મેં સ્પષ્ટ કરેલું છે. જ્યાંસુધી આપણે છંદોરચનાની આ સૂક્ષ્મ સમજ ધરાવતા નથી, ત્યાંસુધી આપણી છંદોરચના અધૂરી અને ખામીવાળી જ રહેવાની.

"પ્રયત્ન" માટે સ્પષ્ટતાને ખાતર અહીં એક વાત નોંધવી જોઇએ. "પ્રયત્ન" (accent) બે જાતના આવે છે. એક જાતનો 'પ્રયત્ન'

તે સંગીત સ્વરવિષયક (pitch) પ્રયત્ન, અને બીજી જાતનો 'પ્રયત્ન' તે શ્રુતિવિષયક (emphatic or stress) પ્રયત્ન. આ પ્રયત્નની સંપૂર્ણ સમજ માટે ડૉ. પીટર જાઇલ્સનો 'Accent' પરનો લેખ વાંચ્યાથી અનેક ભાષાઓમાં એ કેવી રીતે રહેલો છે તે સારી રીતે સમજી શકાય છે.

આખ્યાનકાલમાં કે તે પછીના કાવ્યકાલમાં સંસ્કૃત ભાષા જનસમાજમાં સાહિત્યના શિષ્ટ રૂપમાં બોલાતી હશે, કે તે વેળા સંસ્કૃત સાથે પ્રાકૃત ભાષાનો ઉદ્ભવ થયેલો હશે, તે કોઈ આજે ચોક્કસપણે કહી શકે તેમ નથી. પણ સંસ્કૃત નાટકોમાં પદ્યમાં અને ઉચ્ચ પાત્રના આલેખનમાં સંસ્કૃત ભાષા અને અન્ય ઊતરતા પાત્રવર્ગના આલેખનમાં એક કે બે જાતની પ્રાકૃત ભાષા વપરાયેલી છે, એટલે પ્રાકૃત ભાષા જ જનસમાજમાં તો બોલાતી હશે એવું અનુમાન થાય છે. જ્યારે વૈદિક સંસ્કૃત ભાષા જનવર્ગમાં બોલાતી બંધ થઈ ત્યારે તે ભાષામાંના શબ્દોમાંનું પ્રયત્નતત્ત્વ પણ ધીરે ધીરે સ્મરણમાંથી લુપ્ત થયું, કેમકે ભાષા બોલાય તો જ તેમાં ભાવદર્શન પ્રમાણે સ્વરોનું આરોહ-અવરોહવાળું ઉચ્ચારણ થાય, અને તો જ તેમાં પ્રયત્નતત્ત્વ રહી શકે. આ સૂક્ષ્મ વિધાન જો સ્વીકારાય તો જ વૈદિક સંસ્કૃતમાંના ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત સ્વરોવાળું પ્રયત્નતત્ત્વ કેમ લુપ્ત થયું અને પછી માત્ર સાહિત્યલેખનની અને પાંડિત્યદર્શનની સંસ્કૃત ભાષા કેવી રીતે સુવ્યવસ્થિત રહી તે સમજી શકાય. બોલાતી પ્રચલિત ભાષામાં તો ફેરફાર થયા જ કરે, પણ એક વેળા ભાષા જનવર્ગમાં બોલાતી બંધ પડી અને માત્ર સાહિત્યલેખનના કામની જ કે પંડિતોના શાસ્ત્રાર્થ માટે જ અગત્યની રહી, પછી તે મૃત ભાષા લેખે જ ગણાય છે. સંસ્કૃત આખ્યાનકાલમાં ને કાવ્યકાલમાં પદ્યમાં રૂપમેળ છંદોનું પ્રાધાન્ય કેમ જામ્યું તે હવે સમજી શકાય છે. રૂપમેળ રચનામાં શ્રુતિઓ જોડણી પ્રમાણે સ્થિત રહે છે. લઘુ ત્યાં લઘુ અને ગુરુ ત્યાં ગુરુ જ શ્રુતિ જોઇએ. શબ્દની જે સ્વાભાવિક જોડણી સ્થિત થયેલી તે પ્રમાણે જ

રૂપમેળમાં લખી શકાય, અન્યથા નહીં. લઘુને ગુરુ ઉચ્ચારો કે ગુરુને લઘુ ઉચ્ચારો તો શ્રુતિભંગ થાય અને પદ્ય તૂટી જાય. રૂપમેળનો આધાર જ શબ્દની શ્રુતિના સિદ્ધ "રૂપ" પર રહેલો છે. પ્રજાવર્ગની વાણીમાંથી મૃતપ્રાય થયેલી સંસ્કૃત ભાષાની તમામ શ્રુતિઓનાં રૂપ સિદ્ધ થઈ ગયાં હતાં, તેમાં પ્રયત્નનું તો તત્ત્વ જ નહોતું, એટલે પ્રત્યેક શ્રુતિ તેના પૂર્ણ સ્વરૂપમાં બોલાય તો જ રૂપમેળ રચનાનો લય સધાય. દરેક રૂપનો તેના સ્વર સાથેનો સંપૂર્ણ ઉચ્ચાર તે જ રૂપમેળ રચનાનું પ્રધાન તત્ત્વ છે, અને તેથી જ એનો લય બરાબર સધાય છે. લઘુ રૂપ બોલતાં જે કાળ જાય તેથી ગુરુરૂપ બોલતાં બેવડો કાળ જાય ને જવો જોઇએ એમ નથી, પણ બે લઘુરૂપનો પૂર્ણ ઉચ્ચાર કરતાં તેનો કાળ ગુરુરૂપના ઉચ્ચારના એકમ કરતાં વધી જાય છે. ગ્રામોફોનની ચૂડી ઉપર આ રૂપોને ઉતારતાં તે સ્પષ્ટ થઈ જાય છે, એ વૉર્નર બ્રાઉને તથા વૉલેસ વૉલિને પોતાનાં પુસ્તકોમાં વિસ્તારથી ઉતારા આપીને બતાવી આપેલું છે. માટે જ રૂપમેળ છંદમાં જે શ્રુતિ ગુરુરૂપે નિયત થયેલી છે, તે ગુરુરૂપે જ રહેવી જોઇએ. તેને ઠેકાણે જો માત્રામેળની રચના પ્રમાણે બે લઘુરૂપ મુકાય તો કાળનું એકમ વધી જતાં સંવાદ તૂટી જાય. પદ્ય-શ્રવણને લગતી આ વાત સૂક્ષ્મ છે, અને તે આપણા કવિઓ એક વેળા પોતાની સમજમાં ઉતારે તો પછી આધુનિક કવિતાની રૂપમેળ રચનામાં—એટલે મંદાક્રાંતા, શિખરિણી, પૃથ્વી, શાર્દૂલવિક્રીડિત, ઉપજાતિ, વસંતતિલકા જેવા સંસ્કૃત પદ્યશાસ્ત્રના છંદોમાં એક ગુરુને બદલે બે લઘુ શ્રુતિઓ તેઓ મૂકે છે, તે ન જ મૂકે. જ્યાં શ્રુતિનાં સિદ્ધ રૂપો પદ્યરચનાનું પ્રધાન અંગ નથી, પણ શ્રુતિની માત્રાગણના અને તાલ એ જેનાં વિશિષ્ટ અંગ છે એવા જે માત્રામેળ છંદો છે, તેમાં જ એમ એક ગુરુ શ્રુતિને બદલે બે લઘુ શ્રુતિ મૂકી શકાય. એકમાં રૂપસિદ્ધિ ને તાલથી લય સધાય છે, તો બીજામાં માત્રાગણના અને તાલથી લય મળે છે. આ ભેદ ધ્યાનમાં ઊતરે તો રૂપમેળ છંદોમાં જે છંદોભંગ ડગલે ને પગલે આજકાલ થાય છે તે થતા અટકી પડે. રૂપમેળ છંદોમાં આપણા જાણીતા કવિઓમાં શ્રી. નાનાલાલ અને

શ્રી. ઠાકોર બે લઘુશ્રુતિઓ એક ગુરુશ્રુતિને ઠેકાણે ઘણી વેળા વાપરે છે, તેમાં પૂર્ણ લઘુશ્રુતિઓ માટે તો ઉપલા કારણને લીધે કોઈ બચાવ કરી શકાય નહીં. પણ કેટલીક વેળા પણ, કર, ગમતું, બસ જેવા તદ્ભવ શબ્દો અને તદ્‌ભવ જેવા બોલાતા તત્સમ શબ્દોમાં બીજી કે છેલ્લી શ્રુતિ દ્રુત બોલાય છે, માટે પણ, કર, ગમ, બસ એ બે લઘુ-શ્રુતિને ઉચ્ચારનું એકમ માનીને એક ગુરુશ્રુતિ તરીકે ગણાવવાનો તેઓ આગ્રહ રાખે છે, તે પણ રૂપમેળ છંદના મૂળમાં જ આઘાત કરે છે. 'રૂપ' શબ્દમાં જ શ્રુતિનું નિશ્ચિત નિયત વજન પ્રત્યક્ષ થાય છે, એટલે તેમાં દેખાતી બે શ્રુતિના એક એકમને એક શ્રુતિ લેખે ગણી શકાય નહીં. એ જાતની ગણના તો માત્રામેળ છંદોમાં જ બની શકે, કેમકે ત્યાં છંદનો પાયો શ્રુતિનાં સ્થાયી રૂપ પર નહીં પણ તેની માત્રાના વજન પર નખાયેલો છે. રૂપમેળની અને માત્રામેળની આ પાયારૂપ વિશિષ્ટતા જો બરાબર સમજાય, તો બે શ્રુતિનું એક એકમ રૂપમેળની ગુરુ શ્રુતિને ઠેકાણે મૂકવાનો વિચાર જ નહીં આવે. આપણા નવીન કવિઓ માત્ર મોટાઓની દેખાદેખીથી નહીં, પણ પોતાની કળાના શાસ્ત્રથી પોતે બરાબર વાકેફ બનીને લખે, તો આવી ગંભીર ભૂલો કરતા અટકે.

અનેક ભાષાઓના તેમ જ આપણી પુરાણી વૈદિક સંસ્કૃત અને કાવ્યકાળની સંસ્કૃત પદ્યરચનાના તેમ જ આપણા દેશની બીજી ભાષા-ઓના પદ્યના અભ્યાસ પરથી હું એમ માનું છું કે આવી રૂપમેળ રચના માત્ર જે જે બોલાતી ભાષાઓમાં શબ્દોની તમામ શ્રુતિઓ સંપૂર્ણ સ્વર સાથે ઉચ્ચારાતી હોય તેમાં જ થઈ શકે અને તે માધુર્ય ને પ્રસાદ ઉપજાવી શકે. મેં ઉપર જણાવ્યું તેમ વેદના ઋકૂકાલમાં તો વર્ણમેળ રચના હતી, અને તે તેના જુદા જુદા પ્રયત્નો (accents) ને લીધે પોતાનો લય સાધતી હતી. એ પ્રયત્નો ઘસાઈ ગયા કે ભુલાઈ ગયા, કારણ કે સંસ્કૃત ભાષા જનસમાજમાં બોલાતી બંધ પડી, અને તેને સાટે તેમાંથી ઊપજેલી પ્રાકૃત બોલાવા લાગી. એ બોલાતી પ્રાકૃત ભાષામાં પેલા વૈદિક સંસ્કૃતના પ્રયત્નોની છાયા રહી હોય એ

સ્વાભાવિક લાગે છે, એટલે જ આખ્યાનકાલની પછીના સુત્તકાલમાં જ્યારે શાસ્ત્રો ને કવિતા લખાવા લાગ્યાં, ત્યારે એ પ્રાકૃતભાષાના પદ્યે પહેલવહેલો માત્રામેળ છંદ શોધી કાઢ્યો. એ છંદને સદ્દગત કેશવલાલ ધ્રુવે "કોકાલિય" નામ આપેલું છે, અને તે પછી આર્યા, ગાથા, ગીતિ વગેરે માત્રામેળ છંદો ઉત્પન્ન થયા, અને જનસમાજમાં એવા પ્રસર્યા કે સંસ્કૃત કવિઓએ પણ તેમને અપનાવ્યા, અને એ માત્રામેળ છંદમાં સંસ્કૃત કવિતા થવા માંડી. માત્રામેળ છંદની એક ખૂબી એ છે કે એમાં સંધિની વિધિથી શ્રુતિઓની માત્રા ગણાય અને તેનું નિયમન અમુક શ્રુતિ પરના તાલથી રખાય. એ વિધિથી લઘુ શ્રુતિ બધે ઠેકાણે પૂર્ણ સ્વર સાથે બોલવાની ફરજ પડતી નથી, પણ બોલાતી ભાષા પ્રમાણે શબ્દમાંની જે શ્રુતિ દ્રુત બોલાતી હોય તે તેવી જ દ્રુત બોલતાં પંક્તિનો લય તૂટતો નથી, શાથી જે તેમાં જે માત્રા પર તાલ રાખવાનો હોય તે રાખેલો હોય છે, અને તે તાલથી અને સંધિમાંની માત્રાગણનાથી છંદનો લય સધાય છે, ને કશી ક્ષતિ શ્રવણને લાગતી નથી. દૃષ્ટાંતથી જોઈએ:

> ઝેર ગયાં, ને વેર ગયાં વળી કાળા કેર ગયા કરનાર,
> પરનાતીલા જાતીલાથી સંપ સજી ચાલે સંસાર,
>
> —(કવિ દલપતરામ)

આ પંક્તિઓમાં જે જે શ્રુતિની નીચે કાળી લીટી દોરેલી છે, તે સાત 'ર' ને એક 'પ' શ્રુતિઓ આપણી ગુજરાતી ભાષામાં તો દ્રુત બોલાય છે. એ શ્રુતિઓને આ માત્રામેળ સવૈયા છંદમાં સંપૂર્ણ સ્વર સાથે બોલવાની કશી ખાસ અગત્ય રહેતી નથી. ખાસ કરીને પંક્તિની છેલ્લી શ્રુતિ 'ર' આપણે કદી પણ પૂર્ણ રૂપે બોલતા જ નથી. જો એ છેલ્લી શ્રુતિ સંપૂર્ણ બોલીએ તો ઉલટો છંદનો લય તૂટે, અને 'કરનાર' શબ્દનો ઉચ્ચાર બહુજ વિચિત્ર લાગે. 'કરનાર' માંના પ્રથમ 'ર'ને કે 'પરનાતીલા'માંના 'ર'ને સંપૂર્ણ બોલવાની આવશ્યકતા પણ રહેતી નથી, કેમકે 'કર' અને 'પર'ની બે માત્રા

છે તે 'ર' આખો બોલતાં કે દ્રુત કે અધૂરો બોલતાં પણ 'કર' તથા 'પર'ની બે જ માત્રા ગણાય છે, અને તાલ પૂરો સધાતાં લય જળવાઈ રહે છે. રૂપમેળ છંદમાં તેમ થઈ શકે નહીં. ત્યાં તો દરેક શ્રુતિ સંપૂર્ણ ઉચ્ચારીએ તો જ લય સધાય. હવે રૂપમેળ "પૃથ્વી છંદ"માંનું એક દૃષ્ટાંત લઈએ:

અનેક યુગના અજાણ ઇતિહાસના મૌનનો—

પૃથ્વીછંદના બંધારણના લય પ્રમાણે ઉપરની પંક્તિમાંના નીચે કાળી લીટી દોરેલા અક્ષરો—ક, ણ, સ, ન—પૂર્ણરૂપે બોલાવા જ જોઈએ, અને આપણે જ્યારે એ શ્રુતિઓનો પૂર્ણોચ્ચાર કરીએ ત્યારે શું આપણે આપણા એ ગુજરાતી શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારો કરીએ છીએ એમ કદી પણ લાગશે? આપણે અનેક, અજાણ, એમ બોલીએ છીએ? અને એવી રીતે આપણા શબ્દોનું માધુર્ય તૂટી જાય તો પછી કવિતાની પંક્તિનો લય આપણને આહ્લાદકારક લાગે ખરો? તમે દક્ષિણ મદ્રાસ તરફ જાઓ અને ત્યાંની તમળ ભાષા બોલાતી સાંભળો: ત્યાં સંસ્કૃત શબ્દો તમળમાં ઘણા બોલાય છે તે સર્વ શબ્દોની સર્વ શ્રુતિઓ તેઓ સંપૂર્ણ જ બોલે છે: રામ, રાવણ, વિજય વગેરે. આપણે આ સંસ્કૃત તત્સમ નામો કે શબ્દો કદી પણ એમ બોલીએ છીએ? આપણે તો રામ્, રાવણ્, એમ છેલ્લી શ્રુતિ દ્રુત, લગભગ વ્યંજન જેવી જ ઉચ્ચારીએ છીએ. આપણી ભાષાની વિશિષ્ટતા પ્રમાણે જ આપણે એ તત્સમ શબ્દોના ઉચ્ચાર કરીએ છીએ. માત્ર કાગળ પર લખાયેલા ને એક સરખા દેખાતા છતાં એ એકના એક શબ્દો સંસ્કૃતમાં એક ઢબે અને ગુજરાતીમાં બીજી ઢબે ઉચ્ચારાય છે. કવિતાવાણી એ શ્રવણકળા હોવાથી એની પદ્યરચના તે તે ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચાર પર જ અને તેની શ્રુતિઓનાં વજન પર જ રચાય ને રચાવી જોઈએ. રૂપમેળ સંસ્કૃત છંદોની માધુરી જેવી સંસ્કૃતમાં રેલાય છે તેવી જ તે એ જ છંદો ગુજરાતીમાં લખતાં રેલાતી નથી, એ તો રસિક કાન તરત પારખી શકે છે.

એક બીજી વાત. આ રૂપમેળ છંદોના પણ સંધિઓ પડે છે, અને લય સાધવા માટે પિંગળકારોએ પ્રત્યેક ચરણમાંની યતિઓ પણ નિયત કીધેલી હોય છે. આપણા 'કાંત' કવિ જેવા સુંદર પદ્યકારે એ રૂપમેળ છંદોની પંક્તિઓનું ઉચ્ચારણ આપણી ગુજરાતી ભાષામાં પણ બની શકે તેટલું સ્વાભાવિક રહે તેમ સાધવા યત્ન કરેલો છે, અને એ સંધિઓ તથા યતિના નિયમ સાધતાં તેમની પદ્યરચના બહુધા સરલતા અને માધુર્ય પ્રગટ કરે છે. આપણે જોઈએ:

(પૃથ્વી છંદ)

નહીં | સ્વજન તે: | સખી ! | સ્વજન એ | કલી | તું હતી,
સહસ્ | રશત શલ્ | યમાં | હૃદયની | પથા | રી થતી.

'પૃથ્વી'માં વચ્ચે આઠ અક્ષર પછી યતિનું કામ નથી ને રાખે તો શોભાનો, એવો મત આપણા ધુરંધર પદ્યશાસ્ત્રી સદ્ગત કેશવલાલ ધ્રુવનો હતો. સંસ્કૃતભાષાના પદ્ય માટે એ મત બરાબર છે, આપણે માનપૂર્વક સ્વીકારી શકીએ તેવો પણ છે. પણ બધી નમ્રતા સાથે અને સદ્ગત પ્રત્યેના બધા માન સાથે એ વિધાનથી કે એ મતદર્શનથી હું છૂટો પડું છું. મેં ઉપર જણાવ્યું તેમ આપણી ગુજરાતી ભાષાના શબ્દોચ્ચારમાં પ્રયત્નનું તત્ત્વ રહેલું છે જ, અને તે આપણા સદ્ગત વ્યાકરણશાસ્ત્રી કમળાશંકર ત્રિવેદીએ પોતાના "બૃહદ્ વ્યાકરણ" માં નોંધેલું છે જ. એને જ આધારે મેં મારા "મુક્તધારા" છંદના પ્રયત્ન-મેળ વિધાનમાં એ ઉચ્ચારણના નિયમો પણ આપેલા છે. આ વસ્તુ-સ્થિતિ પ્રત્યે આંખમીંચામણા કીધાથી કશું ખરું રહસ્ય પમાતું નથી. એટલે રૂપમેળ છંદોની કે વર્ણમેળ છંદોની કે માત્રામેળ છંદોની રચનામાં પણ આ પ્રયત્નતત્ત્વને બરાબર સાધ્યા વિના પદ્યનો લય કદી પણ માધુર્ય ધારી શકે નહીં. માટે જ આપણી પ્રચલિત ભાષામાં સંસ્કૃત ભાષાના રૂપમેળ છંદો માટે માત્ર લઘુગુરુ શ્રુતિઓની સંસ્કૃત પિંગળ-નિયમાનુસાર રચનાથી જ પદ્યની પંક્તિ સુશ્લિષ્ટ કે રંજક થઈ શકતી નથી, પણ એ વિધિની સાથે આપણા પ્રયત્નતત્ત્વને સાધવા પંક્તિના

સંધિઓ પાડી પ્રત્યેક સંધિના પ્રથમાક્ષર સાથે પ્રયત્નનો મેળ રાખતાં રૂપમેળ છંદનું શ્રવણ આપણને સરળ, પ્રસાદયુક્ત અને આપણી ભાષાના શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારની નજીક રહેલું બની શકે છે. પૃથ્વી છંદના સંધિઓ, એ માટે, મેં ઉપલા અવતરણમાં શબ્દો વચ્ચે ઊભી લીટી તાણીને બતાવ્યા છે તેટલા પડે છે. પહેલો સંધિ બે રૂપનો, બીજો ચાર રૂપનો, ત્રીજો બે રૂપનો, ચોથો ચાર રૂપનો, પાંચમો બે રૂપનો અને છઠો ત્રણ રૂપનો છે. એ પ્રત્યેક સંધિના પ્રથમ રૂપ પર આપણી ભાષાના શબ્દોનો સ્વાભાવિક પ્રયત્ન રહેવો જોઇએ. ગુરુ રૂપ પર જે પ્રયત્ન આવે છે, તે તો આપણા છંદોનાં ગુરુ રૂપો પર મુખ્ય કે ગૌણ પ્રયત્ન આવે છે જ, એટલે સ્વાભાવિક રીતે સધાય છે.

હવે પાછળ આપણે પૃથ્વીની જે પંક્તિ જોઈ ગયા તેને ફરીથી આ ખોખામાં મૂકી જોઇએ :

અને | <u>ક</u> યુગના | અજા | <u>ણ</u> ઇતિહા | <u>સ</u>ના | મૌનનો—

આ સંધિ પાડતાં આપણે જોઇએ છીએ કે શબ્દો એવી રીતે ગોઠવાયા છે કે તે પૃથ્વીના લયનો ભંગ કરે છે, યા આપણા શબ્દોચ્ચારનો ભંગ કરે છે. "અનેક" માંનો 'ક' અને "અજાણ" માંનો 'ણ' આપણી ભાષામાં દ્રુત બોલાય છે તે અહીં સંપૂર્ણ શ્રુતિ તરીકે બોલતાં વિચિત્ર લાગે છે. પંક્તિનું વજન આથી જળવાતું નથી. એક બીજું ઉદાહરણ લઇએ :

વિશા | <u>ળ</u> થઈ જા | સ્વભા | <u>વ</u> | સુવિશા | <u>ળ</u> આ | કાશની
સમા | <u>ન</u> અણુસી | <u>મ</u>; મા | રજકણે | રૂંધા | ઈ રહે—

આ પંક્તિઓ પણ ઉચ્ચારી જુઓ : એમાંના ળ, વ, ળ, ન, મ, એ શ્રુતિઓ પૂર્ણ સ્વર સાથે બોલવી જ પડતી હોવાથી એ બધા શબ્દોના ઉચ્ચાર અસ્વાભાવિક થાય છે, અને પંક્તિનું માધુર્ય ખંડિત થાય છે. એની જ બીજી પંક્તિમાંનો ઉત્તર ભાગ જુઓ : <u>ર</u>જકણે <u>રૂં</u>ધાઈ રહે : એમાં 'ર' ને "રું" શ્રુતિઓ શબ્દોની પ્રથમ શ્રુતિઓ હોવાથી ત્યાં

સ્વાભાવિક પ્રયત્ન રહેલો છે જ, તે સાથે સંધિના તાલ મળ્યાથી લય પૂરેપૂરો સધાય છે અને લયવહનમાં સુસ્વરતા આવે છે. પ્રત્યેક રૂપમેળ છંદના આવા સંધિ પાડીને પછી તે સંધિના પ્રથમાક્ષરના તાલ સાથે ભાષાના શબ્દનો મુખ્ય કે ગૌણ પ્રયત્ન તે જ ઠેકાણે સધાય, ત્યારે જ રૂપમેળ છંદો સુસ્વરતાથી લખાય. દરેક ભાષાના પદ્ય માટે તે ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચાર ખાસ અગત્ય ધરાવે છે, કારણ કે પદ્યરચના એ શ્રવણકળા છે.

આ ઉપરથી આપણને હવે સમજાય છે કે ઋક્કાલ અને આખ્યાનકાલ પછી જનસમાજની પ્રચલિત પ્રાકૃત ભાષામાં જે કવિતા લખાઈ તેણે માત્રામેળ છંદોનો સ્વાભાવિક માર્ગ લીધો. એક ગમથી વૈદિક સંસ્કૃત છંદોમાંના પ્રયત્ન ઘસાઈ ભુલાઇને લુપ્ત થયા, કે બીજી ગમથી બોલાતી પ્રાકૃત ભાષામાંના અણછતા પ્રયત્નથી રૂપમેળ છંદોરચના કરતાં શ્રવણને આઘાત પહોંચ્યો, એટલે પદ્યે પોતાની સ્વાભાવિકતા પાછી ધારણ કીધી, અને તે કાળની જરૂરિયાતે પોતાનો માર્ગ ખોળી લીધો. સુત્તકાલનો સમય સદ્ગત કેશવલાલ ધ્રુવ ઈસવી સન પૂર્વેની પાંચમી છઠ્ઠી સદીઓ પર મૂકે છે. ત્યારપછી પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ ભાષાઓમાં આ માત્રામેળ છંદોનું જ પ્રાધાન્ય રહ્યું, જો કે શુદ્ધ સંસ્કૃત કવિઓએ તો રૂપમેળ છંદોનો જ વિકાસ સાધ્યો, અને સાથે સાથે પ્રાકૃતમાંથી આર્યા, ગીતિ આદિ માત્રામેળ છંદોને પણ સંસ્કૃતમાં અપનાવ્યા. સંસ્કૃતની પરંપરાના સ્મરણમાં વખતોવખત કેટલાક પ્રાકૃત કવિઓ પણ રૂપમેળમાં લખતા જ રહ્યા, તોપણ પ્રાકૃત પદ્યમાં તો માત્રામેળનું જ પ્રાધાન્ય રહ્યું.

ઈસવીસનની પૂર્વે ત્રીજી સદીથી ઈસવી સનની બારમી સદી સુધી પથરાયેલા કાવ્યકાલમાં આ માત્રામેળની અને તેની પૂઠે લયમેળની રચના પ્રાકૃત કવિતામાં પાંગરીને પ્રફુલ્લી છે. કવિઓ પોતાની પ્રતિભાભરી વાણી વધુ ને વધુ છૂટથી વહે એમ સદોદિત ઈચ્છે છે, એટલે માત્રામેળથી પણ વધુ સરલ વહી શકે, અને લઘુગુરુ શ્રુતિઓની ખાસ

ગણના કરવી ન પડે, તેવી પદ્યરચના કરવાની અને ભાષાના સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર સાથે પદ્યનો મેળ સાધવાની એ ઈચ્છામાંથી લયમેળ રચનાની ઉત્પત્તિ થઈ, અને તે ઇસવીસનના પ્રારંભના વર્ષોથી જ એ રચના પ્રાકૃત ભાષાની બધી શાખાઓમાં પ્રસરી. સદ્‌ગત કેશવલાલ ધ્રુવ એમના "પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના" વાળાં વ્યાખ્યાનોના પ્રથમ દૃષ્ટિપાતમાં કહે છે કે "વાસ્તવિક જોડણીની ઉપેક્ષા કરી પ્રસંગવશાત્ દ્રુત અને વિલંબિત કે અધૂરા ઉચ્ચારના પ્રયોગથી જે સંવાદ સધાય, તે લયસંવાદ." વળી આગળ ચાલતાં તેઓ કહે છે કે "ગૂજરાતીમાં આજપર્યંત છંદ રચાયા છે, તે બધાએ લયાત્મક છે. સામાન્ય બોલીમાં કહીએ, તો એમાં સ્વરને સ્વેચ્છાએ લંબાવવા–ટૂંકાવવાની પ્રણાલિકા રૂઢ છે. એટલે કરીને ગૂજરાતી સાહિત્યમાં રૂપબદ્ધ છંદની અને માત્રાબદ્ધ છંદની સંજ્ઞાથી ઓળખાતા પદ્યબંધ વાસ્તવિક રીતે રૂપબદ્ધ અને માત્રાબદ્ધ મટી લયબદ્ધની કોટિમાં ભળે છે." આ વિધાન તદ્દન ખરું છે, તેમ જ ઘણું ધ્યાન ખેંચે એવું છે. આપણે કહીએ છીએ કે આપણે સંસ્કૃતના રૂપમેળમાં કે માત્રામેળમાં પદ્યરચના કરીએ છીએ, પણ આપણે મોટે ભાગે કોઈક ક્વચિત્ અપવાદ બાદ કરતાં તો ભાષાના શબ્દોની નિયત જોડણીના લઘુ રૂપને આપણે ભાર મૂકીને ગુરુ બનાવીએ છીએ કે ગુરુ રૂપને હળવું બોલીને લઘુ કરીએ છીએ. માત્રામેળ છંદોમાં પણ મોટે ભાગે જોડણી પ્રમાણેના શુદ્ધ ઉચ્ચારને આપણે શિથિલ કરી દઈ હ્રસ્વ માત્રાને દીર્ઘ કે દીર્ઘ માત્રાને હ્રસ્વ લેખે કરી મૂકીએ છીએ. એટલે આપણે સંસ્કૃત કે જૂની પ્રાકૃત વિધિ કે અર્વાચીન હિંદી–મરાઠી પદ્યરચનાની શુદ્ધ વિધિને અણીશુદ્ધ પાળતા નથી, અને પદ્યરચનામાં આવી શિથિલતા આણીને આપણે રૂપમેળ કે માત્રામેળ છંદ લખ્યાનો સંતોષ માનીએ છીએ. એ પ્રમાણે શરૂઆતથી જ આપણી ગુજરાતી કવિતાની પદ્યરચના સંસ્કૃતની શાસ્ત્રીયતાથી દૂર ને દૂર જ ગઈ છે. પણ આપણે પાછળ જોઈ ગયા તેમ પદ્યરચનાને સરળ અને આપણી ભાષાના ઉચ્ચાર પ્રમાણે અનુકૂળ કરવાના આપણા પૂર્વ-

કવિજનોએ કેવા સબળ પ્રયત્નો કરેલા છે. સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોમાં કે પ્રાકૃત માત્રામેળ છંદોમાં આપણે લખીએ તો તે તે છંદોની શુદ્ધ પદ્યરચના જાળવવા શું આપણે બંધાયેલા નથી? રૂપની ગરબડ, માત્રાની ગરબડ, યતિના ભંગ, સંધિના ભંગ, અને વળી ગુજરાતીના વિચિત્ર અને અગુજરાતી ઉચ્ચાર, એ બધા ઉઘાડા રચનાદોષો કીધા પછી આપણે ગર્વ લેવા નીકળીએ છીએ કે અમે પણ સંસ્કૃત છંદો—મંદાક્રાન્તા, શિખરિણી, સ્રગ્ધરા, શાર્દૂલવિક્રીડિત, પૃથ્વી, વસંતતિલકા કે ઉપજાતિ—કેવા સરસ લખીએ છીએ અને તેમાં સંસ્કૃત ભાષાના જેવી કેવી પ્રૌઢિ ઊતરે છે! જ્યાં પદ્યલયનો જ ભંગ થાય ત્યાં પછી પ્રૌઢિની વાત કરવી એ શું મિથ્યા આડંબર નથી? સંસ્કૃતના રૂપમેળમાં કે માત્રામેળમાં કે વર્ણમેળમાં લખો તો તેનું વિધાન આપણી ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચારની વિધિ પૂરેપૂરી પાળીને સાધીને લખો, તો જ તમારો ગર્વ સાર્થક થયેલો કહેવાય. આવું અધૂરું ને દોષયુક્ત ચરણે ચરણે લખો ને પછી વાચકને કે શ્રોતાને તેના કર્ણમાં પથ્થર ચાવતા જેવું લાગે ને તે તજી દે, તેમાં કોનો વાંક? પછી કોઈ સ્નેહી વિવેચક આ બધા બાળવેડાને કવિતાવિકાસ, પાંડિત્ય, રસિકતા, આદિ પ્રશંસક વિશેષણોથી નવાજે, તે ઘડીભર હૃદયને ગળગળિયાં ભલે કરાવે, પણ તે સત્યદર્શન નથી. ખરા કળાવિધાયકને પોતાની કળાનાં કોઈ પણ બંધન નડતાં જ નથી. એ બંધનો તો તેની કળાનું સૌંદર્ય પ્રગટાવવાના અચૂક નિયમો છે, અને એ નિયમો પાળતાં જ એ કળા ઝળહળી ઊઠે છે અને પ્રતિભાથી અમર પણ બને છે.

સંસ્કૃત કાવ્યશાસ્ત્રમાંથી ઊતરી આવેલા આ બધા અટપટા નિયમોમાંથી ચોક્કસ જરૂરિયાતના જ નિયમોની તારવણી કરીને દેશી ભાષાની પદ્યરચનામાં સરળતા આવી શકે અને લય પણ વહી શકે, અને કવિનું ભાવદર્શન પણ શુદ્ધ રીતે તેમાં ઊતરી શકે, એવી રીતે આપણા જૂના કવિઓએ પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ ભાષાઓમાં 'દેશી'ની રચનાની શોધ કીધી, અને અપભ્રંશમાંથી અવતરેલી આપણી ગુજરાતી ભાષામાં તો ઈસવીસનની ચૌદમી સદીથી મોટે ભાગે સર્વ કવિ-

ઓએ એ દેશીનો જ આશ્રય લીધેલો છે. એના લયમેળમાં હ્રસ્વદીર્ઘની કે લઘુગુરુની માથાકૂટ નથી, પણ કંઈક માત્રામેળના આધારે પંક્તિના સંધિ રાખીને તથા તાલ સાચવીને એમાં લય સાધવામાં આવ્યો છે. એથી પદ્યરચના માટે જોઈએ તેટલી છૂટ મળી શકે છે. શબ્દની જોડણીના, માત્રાના, વ્યાકરણના, શબ્દશ્રુતિના પ્રયત્નના કે એવા બીજા કોઈ પણ અંગના ભંગની વાત એમાં નડતી નથી. એમાં તો આપણા શબ્દોના શુદ્ધ ઉચ્ચારના પ્રયત્ન જાળવીને તેનાથી સંધિ તથા તાલ સાધીને રચના કીધી એટલે થયું. પછી કવિની કળા એવી રચનામાં પણ અનેક શબ્દાલંકાર લાવી શકે છે. આ દેશી પદ્યરચનામાં ગરબો, ગરબી, માસ, તિથિ, વાર, પ્રભાતિયાં, આરતી, પદ, કડવાં, મીઠાં વગેરે અનેક સુંદર ફળો પાક્યાં છે. સંસ્કૃત આખ્યાનોને આધારે આપણા જૂના કવિઓએ પોતાની વિશિષ્ટ સર્ગશક્તિથી નવીનતા ઉમેરીને ગુજરાતી આખ્યાનો લખ્યાં છે, તે એ 'દેશી' પદ્યરચનામાં જ છે, અને એ રચનાથી જ જનસમાજ પણ કાવ્યરસમાં ભીંજાયો છે. ભાષાભાષાના કલેવર પ્રમાણે તેની પદ્યરચના થાય ત્યારે જ તે સર્વને એક સરખો આનંદ આપી શકે છે. આપણી રચના પશ્ચિમની ભાષામાં ઉતારવી અશક્ય છે, તેમ પશ્ચિમની ભાષાઓની પદ્યરચના સાંગોપાંગ આપણી ભાષામાં પણ નહીં જ ઊતરી શકે, શાથી જે એ ભાષાઓનાં કલેવર જ જુદાં છે. સંગીત જેવી સર્વમાન્ય કળામાં પણ એમ થતું નથી, તો પદ્યમાં થવાનો તો સંભવ જ ક્યાંથી ? આપણી દેશી રાગરાગણીમાં અંગ્રેજી ગાયનો લખવાના ને ગાવાના પ્રયત્નો કેટલાક અંગ્રેજ વિદ્વાનોએ કરેલા છે, પણ તે અફળ અને હાસ્યાસ્પદ જ થયા છે. બહુ બહુ તો સંગીતની કોઈ રાગણીની રંજકતા (melody) પાશ્ચાત્ય સંગીતમાં તેના નિયમમાં ઉતારીને તેના એક અંગ તરીકે લાવી શકાય, પણ ભાષામાં તો તે કંઠસંગીત તરીકે નહીં જ શોભે.

હું અગાઉ કહી ગયો છું કે કવિતાના પ્રાણમાં જ ગેયતા રહેલી છે. અહીં ગેયતાનો અર્થ ખાસ રાગ કાઢીને તેને સંગીતમાં ઉતારવીજ જોઇએ, યા કવિતા શુદ્ધ સંગીતમય જોઇએ એવો કરવાનો નથી.

પણ કવિત્વના રસને ઉતારવા અને તેનું ભાવદર્શન કરાવવા વાણીને કોઈક જાતના નિયમિત લયમાં-સંવાદરૂપ ગ્રથનમાં-ડોલનમાં-હુલાવવાની અગત્ય રહે છે. એટલે એ લયને લીધે કવિતાવાણીમાં ઓછામાં ઓછું સંગીતનું તત્વ-ગુંજનક્ષમતા-તો આવવું જોઇએ. કવિતાની એ ગેયતા કદી પણ કવિતાથી છૂટી પાડી શકાશે નહીં. કવિતાને સંગીતના કોઈ રાગમાં, ગુંજનક્ષમતામાં કે પછી પાઠ્યતામાં ઉચ્ચારો, પણ આ નિયમિત લયને લીધે તેમાં ગેયતા તો આવવાની જ. નવલરામે એમના જમાના સુધીના સમાજ માટે તો કહ્યું છે કે "આપણામાં કવિતા બોલાતી નથી પણ ગવાય છે," અને ત્યાર પછી ૬૦-૭૦ વર્ષ ગયાં, અને આજના જમાનાના આપણા વિદ્વાન વિવેચક અને કવિ નરસિંહરાવે પણ પોતાના "કાવ્યની શરીરઘટના" પરના નિબંધમાં પણ સ્પષ્ટ ઉચ્ચાર્યું છે કે "આપણાં કાવ્યો કેવળ ઉચ્ચારણ યોગ્ય જ નથી, પણ ગાનનો અંશ ભેળવીને જ ખરું સૌંદર્ય દર્શાવવાને સમર્થ થાય છે." અર્વાચીન ગુજરાતના આદ્ય અને છેક આધુનિક વિવેચકો-સમર્થ વિવેચકો-એમ આ ગેયતાના વિધાન માટે એકમત જ થયા છે. અંગ્રેજી ભાષાનાં સંગીતક્ષમ કાવ્યો (Lyrics) સારી પેઠે ગેય છે, અને એવાં ઘણાં લિરિકોને સંગીતશાસ્ત્રીઓએ શુદ્ધ સંગીતમાં ગ્રથિત પણ કીધેલાં છે. અંગ્રેજીમાં ખરી પાઠ્યતા તો એના 'બ્લેંક વર્સ'ની -અખંડ પદ્યની-છે, શાથી જે તે નિબદ્ધ નહીં પણ અબદ્ધ ને પ્રવાહી પદ્યરચના છે. એમાંના સંધિઓનાં આવર્તન એકસરખાં છે, એટલે એ આવૃત્ત સંધિઓની રચના છે, અને એનું પદ્ય અખંડ છે, એટલે નિબદ્ધ પદ્યરચનાની પેઠે અમુક ચરણને કે કડીને છેડે ભાવદર્શન પૂરું થવું જ જોઇએ એવો એમાં નિયમ નથી, અને ભાવ, કલ્પના, વિચાર આદિ કાવ્યાંગોનું વહન એકથી અનેક પંક્તિઓમાંથી ઉભરાઇને ગમે તેટલું આગળ અખંડપણે વધી શકે છે. આવી રચનામાં ગેયતાનો અંશ ઓછામાં ઓછો હોય તો જ તેમાં પાઠ્યતા આવે. આ અખંડ પદ્યની પાઠ્યતા જોઇને આપણા નવીન કવિઓ કવિતામાત્રમાંથી ગેયતાને દેશવટો અપાવવા નીકળ્યા છે! આપણા તમામ છંદો ગેય છે, કોઈમાં

જરા ઓછી સંગીતક્ષમતા હશે તે જુદી વાત, પણ ગેય તો બધા જ છે. એ ગેય છંદોનો, અને તે પણ મોટે ભાગેના અનાવૃત્ત સંધિના છંદોનો, ઉપયોગ કરવો, અને પછી તેમાં 'અગેયતા'નો આરોપ કરવો, અને પછી ભાવપ્રધાન, ભાવનાપ્રધાન, કલ્પનાપ્રધાન જેવાં ગમે તેવાં સંગીતક્ષમ કાવ્યો (Lyrics) ને પણ 'અગેય' કહેવાં, એમાં નરસિંહરાવે એક વેળા કહેલી પેલી વિચારની ધૂમ્રદશા જ પ્રત્યક્ષ થાય છે. કવિતાને ગદ્ય જેવી વાંચવી હોય તો ભલે વાંચો, કોઈ આડો હાથ ધરવા આવે તેમ નથી; પણ તેને ગદ્ય જેવી વાંચો, તાલની ઠેક સાથે તેમાં પાઠ્યતા આણીને કોઇક રીતના લયથી ઉચ્ચારો, કે ઓછામાં ઓછી ગેયતા સાથે તેનું લયબંધ ગુંજન કરો: કવિતાની પદ્યરચનામાં જ જે લયનું નિયમબદ્ધ આવર્તન છે તે તો પ્રત્યક્ષ થવાનું જ, અને તેથી કવિતાની ગેયતા તો અમર જ રહેવાની. આ બધું ત્રીશ ત્રીશ વર્ષનું શબ્દયુદ્ધ મિથ્યા કાલક્ષેપ કરી રહ્યું છે. કવિતાની પરંપરાપૂર્વક ગેયતાને એથી કશી હાનિ થવાની નથી. હાનિ થાય છે તે આ વિપથ માર્ગે જતા કાવ્યકારોની જ.

પ્રાકૃતમાં, અપભ્રંશમાં, જૂની ગુજરાતીમાં અને પછી છેલ્લાં બસેં અઢીસેં વર્ષની આદ્ય અર્વાચીન ગુજરાતીમાં ક્રમે ક્રમે એ દેશીઓનું જ પ્રાધાન્ય પદ્યરચનામાં દેખાય છે. વડના વૃક્ષની પેઠે એની શાખા પ્રશાખા ફેલાતી જ ગઈ છે. એ બધી દેશીઓ લયમેળમાં જ લખાઇ છે. એમાં માત્રાબદ્ધ લયમેળ જ વિશેષ ખીલ્યો છે. વર્ણબદ્ધ લયમેળમાં પણ કેટલીક દેશીઓની રચનાનું બંધારણ થયેલું છે. એમાં તાલબદ્ધ સંધિઓ પાડી આપણા શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારણમાં લઘુગુરુ કે હ્રસ્વદીર્ઘના ભેદ પર ભાર મૂક્યા વિના એ દેશીઓની રચના થઈ છે, અને તેને કોઈ રાગમાં પણ ગાયા વિના માત્ર તાલબદ્ધ ઠેકા સાથે પાઠ્ય કરી જવાથી પણ તેનો લય માધુર્ય ઉપજાવે છે. સંસ્કૃત વૃત્તોની અનેક બેડીઓનો ત્રાસ, કે એ વૃત્તોમાં આપણા શબ્દોનો શુદ્ધ ઉચ્ચારમય સમાવેશ કરવાની સૂક્ષ્મ કલાનો આપણે પાછળ જોઈ ગયા તેવો વિનિયોગ—એ કશું અનુભવવું પડતું નથી. એની

પદ્યમય સરળતા જ એના વિજયની કૂંચી છે. રામાયણમાંથી, મહાભારતમાંથી અને પુરાણોમાંથી આપણી ભાષામાં ઉતારેલાં લાંબાં આખ્યાનો એ રચનામાં રસ આપી શકે ને તેને નભાવી રાખી શકે તેવી રીતે લખાયેલાં છે, અને જનસમાજનાં હૃદયોને તેણે જીતી પણ લીધેલાં છે. દોહરા, ચોપાઈ, છપ્પા, કુંડળિયા, ચંદ્રાવલા, જેવા માત્રામેળ છંદોનો પણ એ જ કાળમાં અને એ જ આખ્યાનોમાં કે શામળભટ જેવાની વાર્તાઓમાં ઉપયોગ થયેલો છે, તે રચનાની વિવિધતા પણ જાળવે છે. આ દેશીઓમાં રચાયેલાં આખ્યાનોના મુખ્ય ઢાળ માત્રામેળ છંદોપરથી લીધેલા છે, અને તે સવૈયાના વર્ગમાં પડતા 'ચોપાયા' 'રુચિરા' છંદના કે 'હરિગીત' છંદના ગોત્રજ ઢાળમાં ઢાળી શકાય તેમ છે. ઉદાહરણથી જોઈએ:

પદ્મનાભના "કહાનડદેપ્રબંધ" માંથી:—

ચંદન | કાંઠ અ | ગંર નઇ | તુંલસી | બીંલી | આંબલીં | આંણી,
કરી સ<u>ના</u>ન દેવ આ | દિત્ય નઇ | અર્ઘ દી | ઈસવિ | રાણી.

"કહાનડદેપ્રબંધ"માં કવિએ આ ચાલને "પવાડું" એટલે હમણાનો "પવાડો" કરીને કહી છે. એ ચોખ્ખી રીતે માત્રામેળ છંદ "ચોપાયા"ના બીબામાં બેસે છે: 'દલપતપિંગળ' માંના ચોપાયાના ઉદાહરણમાંથી એક કડી લઇને સરખાવી જોઈએ:

પાડો | શીને | આટો | આપો, | ઘરનાં | ચાટે | ઘંટી,
છોકરડાં તો છાશ પીએ ને બાવો માગે બંટી.

પદ્મનાભની પહેલી પંક્તિ તો બરાબર ચાર ચાર માત્રાવાળા સાત સંધિની છે ને તાલ બરાબર છે, પણ બીજી પંક્તિમાં બીજો, ત્રીજો ને ચોથો તાલ તૂટે છે—૧-૫-૯-૧૩ એમ તાલ છે, તેમાં તાલની કળને આગલી કળ મળીને શ્રુતિ થાય છે તેથી તાલ તૂટે છે, અને પંક્તિ ખરબચડી થઈ છે.

"સ્નાન કરી આદિત્યદેવનઇ" એમ લખ્યું હોત તો પહેલા ત્રણ તાલ તો સાધી શકાતે ને ચોથો તાલ જ તૂટતે, જે નિર્વાહ્ય બની શકતે. પણ આવી છૂટો "દેશી" ઓમાં લેવાઈ જ છે.

"હારમાળા" માં નરસિંહ મહેતાએ "આશાવરી રાગ" ની દેશી લખી છે, તે પણ એ "ચોપાયા છંદ" ના ઢાળમાં જ છે.

દુષ્ટ દુશાસન ને દુર્યોધન, સતીને સભામાં આણી રે,
પાંચાલીને પટકુળ પૂર્યાં, સમરથ સારંગપાણિ રે.

ભાલણના "દશમસ્કંધ" માંથી પણ એ જ ઢાળની 'દેશી' સુણિયે:

નયને કાજળ સારી નિલવટ તિલક કરું કેસરનું રે,
એને ઘેર્ કન્યા છે સુંદર, તે નામ્ લે છે વરનું રે.

અહીં બીજી પંક્તિમાં 'ઘેર' અને 'નામ' શબ્દના આપણા ગુજરાતી ઉચ્ચાર 'ર' ને 'મ' ના દ્રુત થાય છે ને તેની માત્રા ગણાતી નથી.

મીરાંબાઈની પેલી જાણીતી પંક્તિઓ પણ લઇએ:

મુજ અબળાને મોટી મીરાત બાઈ, સામળો ઘરેણું સાચું રે.
સાસરવાસો સજીને બેઠી, હવે નથી કંઇ કાચું રે,
મીરાં કહે પ્રભુ ગિરિધરનાગર, હરિને ચરણે જાચું રે.

આપણે આ બધાં ઉદાહરણ પરથી જોઈ ગયા કે "ચોપાયા" ના માત્રામેળ છંદના ઢાળ પર આ જૂની દેશીઓ ઘડાઈ છે ને જુદા જુદા રાગોમાં પણ તે બેસાડવામાં આવેલી છે.

લાંબા આખ્યાનોના "ઢાળ" એટલે ચાલુ વર્ણનવાળા ભાગની પદ્યરચના પણ આપણાં પ્રાચીન કાવ્યોમાં આ "ચોપાયા" ના ઢાળ પર કે "હરિગીત છંદ" ના 'દાદાલદા' કે 'દાલદાદા' બીજ ઉપર કરવામાં આવેલી છે, એટલે સાત માત્રાના સંધિવાળો એ ઢાળ છે— અને તેમાંનો છેલ્લો ગુરુ અક્ષર છોડી દેવામાં આવેલો છે. નરસિંહ

મહેતાએ પણ એ વાપર્યો છે. ઉદાહરણ માટે પ્રેમાનંદભટના "ઓખાહરણ" માંથી આ હરિગીતનો ઢાળ જોઈએ:

સંદેહ મારા મનતણો, તે ટાળિયે ઋષિરાય;
એ ભ્રાત ભગિની દ્વાર મૂકી, રચ્યો કોણ ઉપાય.

આમાં શુદ્ધ હરિગીત તેની છેલ્લી ગુરુશ્રુતિ વગરનો છે, તે સ્પષ્ટ જ છે. માત્ર 'રચ્યો' શબ્દ 'દાલ'ને બદલે 'લદા' તરીકે મૂકયો છે; છેક જૂની ગુજરાતી પદ્યરચનામાંથી જ આ જાતની છૂટ કવિઓ લેતા આવેલા છે. આ હરિગીતનો ઢાળ પ્રેમાનંદ કવિથી પણ આગળના જૂના કવિઓએ વાપરેલો છે. લાંબા આખ્યાનોના પ્રવાહને એ સારી રીતે ઝડપભેર વહાવી શકે છે એવી એની શક્તિ છે. માત્રામેળ કાવ્યોમાં હજી પણ હરિગીત છંદ અને તે પરથી ઊપજેલી ખંડહરિગીત રચનાઓ તો છેક હમણા સુધીના કવિઓને પ્રિય છે. અને મારા પોતાના અનુભવથી હું કહી શકું છું કે પ્રવાહ અને પ્રસાદને પોતાનામાં ધારણ કરી શક્તિશાલી કવિઓ એ ઢાળમાં ઊંચામાં ઊંચી પ્રૌઢિ અને ગંભીરતા લાવી શકે છે. 'દાદાલદા' સંધિબીજનો એ આવૃત્ત છંદ છે, તેથી જ એ પોતાનામાં ગમે તેવા ધસતા પ્રવાહને સમાવી શકે છે.

દોહરા અને ચોપાઈ પણ બહુ જૂના કાળથી લખાતાં આવેલાં દેખાય છે. હજારથી પંદરસો વર્ષ પરનાં કેટલાંક ચારણ ભાષાનાં કાવ્યોમાં પણ એ દેખા દે છે. એની રચના પરથી એવું દેખાય છે કે સંસ્કૃત આખ્યાનોમાં અનુષ્ટુભ્ છંદ મુખ્યપણે વપરાયેલા છે, તેનાં સમવિષમ ચાર પદને જોઈને પ્રાકૃતને અનુકૂળ થાય તેવી દોહરાનાં પણ સમવિષમ ચાર પદના છંદની રચના થઈ છે. આર્યા અને ગીતિ છંદો જે લોકપ્રિય થઈ ગયેલા હતા, તેના પ્રથમ પદના 'દાદા' બીજની ચાર ચાર માત્રાના ત્રણ સંધિની બાર માત્રા થાય છે, તેને બદલે છેલ્લા સંધિમાં વચ્ચે એક માત્રા ઉમેરીને આ તેર માત્રાનું પ્રથમ વિષમપદ રચાય છે, અને એ પ્રથમપદની છેલ્લી બે માત્રા છોડી દઇને તેનું બીજું સમપદ થાય છે. આ દોહરાની તેમ જ તે સાથે ચોપાઈની 'દાદા–

દાદા–દાદા–દાલ' અથવા 'દાદા–દાદા–દાદા–લદા' (જેને 'જેકરી' નામથી જુદો ઓળખવામાં આવે છે,) એ સંધિઓથી થતી પંદર માત્રાની રચના પણ લગભગ બે હજાર વર્ષથી પ્રાકૃત અપભ્રંશથી ઊતરી આવી ગુજરાતી, હિંદી, વગેરે અનેક પ્રાંતિક ભાષાઓમાં જોવામાં આવે છે. એ બંનેનો ઉપયોગ લાંબાં આખ્યાનોમાં, શામળભટની વાર્તાઓમાં, પ્રાસ્તાવિક સુભાષિતોમાં વગેરે અનેક જાતની કાવ્યરચનાઓમાં થયેલો છે. બહુ કવિઓએ એ બહુ છંદોને શુદ્ધ માત્રામેળ તરીકે પણ વાપરેલા છે, તેમ પ્રેમાનંદભટ જેવા બીજાઓએ એ બંનેમાં બીબું મોટે ભાગે સાચવીને માત્રાબદ્ધ લયમેળ રચના કરેલી છે, અને તેને જુદા જુદા રાગમાં પણ ઢાળેલી છે. ગુજરાતના છેક નીચલા થરના લોકોમાં કોળી નાળી ભીલ વગેરે જાતોમાં પણ—હોળી ને દીવાળીના દિવસોમાં જે ઘોરિયાઓ કથાઓ ગાય છે અને જેને તે લોક 'પવાડો' નામ આપે છે અને જે પવાડા મહારાષ્ટ્રમાં પણ ગવાય છે, તેની મુખ્ય ચાલ આ ચોપાઈની જ છે.

બીજી ત્રિતાલી ચોપાઈ પણ આપણાં આખ્યાનોમાં વપરાઈ છે. તેનું બીજ 'લલદાં લલદાં લલદાંદા' એ રૂપબદ્ધ લયમેળનું છે. પ્રેમાનંદભટના 'ઓખાહરણ"માં "રાગ વેરાડી" હેઠળ જે જાણીતી દેશી વપરાયેલી છે, તે આ ત્રિતાલી ચોપાઈમાંથી બનેલી છે. "ઓખાહરણ"ના એ ૧૮ મા કડવાની જાણીતી પ્રારંભની પંક્તિઓ જોઈએ:

આશાભંગ થઈ ભામિની,
રુવે સ્તુતિ કરે સ્વામીની;
ચિત્રલેહા ભણી તે ગઈ,
ઊઠ બેની તું શું સૂઈ રહી.

એ જ ઢાળમાં ગોવર્ધનરામે પણ "સરસ્વતીચંદ્ર" ના ૪ થા ભાગમાંની લોકપ્રિય કવિતા લખેલી છે, તે સાંભળીએ:

જોગીરાજ! ઊભા રહો જરી,
મને વાટ બતાવોની ખરી.

 * * *

બેટા! શાને વેઠવી એની શૂળો,
એની પ્રીતિમાં મૂકની પૂળો!

આ ‘ લલદાં લલદાં લલદાંદા ’ મૂળના લય પર રચાયેલી લયમેળ દેશી બહુ સરલતાથી વહી શકે છે. એમાં શબ્દોની લઘુગુરુ શ્રુતિઓનું પ્રાધાન્ય નથી, પણ ત્રીજી શ્રુતિ પરનો તાલ સાચવ્યો, એટલે કે આપણા ગુજરાતી ઉચ્ચારો પ્રમાણે શબ્દનો મુખ્ય કે ગૌણ પ્રયત્ન ત્યાં સંભાળ્યો કે લય આપોઆપ સધાય છે. વળી “ બેટા! શાને વેઠવી એની શૂળો’એ પંક્તિમાં ત્રીજા સંધિની ચાર શ્રુતિઓ છે, પણ ‘વેઠવી’ શબ્દમાંની ‘ઠ’ શ્રુતિ દ્રુત છે તેથી તે ‘વે’માં સમાઈ જાય છે, અને તે ‘ વેઠવી ’ એમ બે શ્રુતિનો જ ઉચ્ચાર થાય છે. શુદ્ધ રૂપ મેળમાં કે માત્રામેળમાં આપણાથી એવી છૂટ લેવાય નહીં. લયમેળ છંદોની એ જ ખૂબી છે.

આજની કેટલીક દેશીઓનું ને ગરબીઓનું મૂળ બે હજાર વર્ષ પૂર્વેનાં કવિ કાલિદાસનાં નાટકોમાં મળે છે. આવી જાતની અનેકવિધ લયબદ્ધ દેશીઓ નવી નવી રચાતી જ ગઈ, અને એ રીતે ગુજરાતીનું આદ્ય અર્વાચીન રૂપ ૧૪-૧૫ સદીમાં બંધાયું. આપણા તે વેળાના પ્રખ્યાત કવિઓ નરસિંહ મહેતા, ભાલણ, ભીમ તથા મીરાંબાઇએ એ સવ દેશીઓનો છૂટથી-ખરેખરી અમીરી છૂટથી-ઉપયોગ કીધો છે. આપણા ગરબા ગરબીઓનાં પણ અનેક રૂપો એ કાળમાં મળી આવે છે. નરસિંહ મહેતાએ, ભાલણે તથા મીરાંબાઈએ લખેલી એ ગરબીઓની ચાલ તેમ જ તેમાંના ભાવ અને શબ્દો સુદ્ધાં એમના એમ દયારામ કવિએ પોતાના ઉપયોગમાં લીધેલા છે. એ પરંપરા તો પાંચસેં ઉપર વર્ષો થયાં અતૂટ રહી છે, અને આજના દિન સુધી એ ગરબીઓનો વપરાશ અને વિકાસ પ્રફુલ્લતાથી થતો રહ્યો છે. બધી ભાષાઓની કવિતામાં તેના તેના આદ્ય કવિઓની પદ્યરચનામાંથી, શૈલીમાંથી, તેમના વાપરેલા શબ્દો અને વાકયોમાંથી પાછળના કવિઓએ હંમેશ પ્રેરણા લીધી છે, તે સર્વ અભ્યાસીઓ જાણે છે. નરસિંહ મહેતાએ એટએટલી દેશીઓ

ગરબીઓ વગેરેની મોહક પદ્યરચના સફળતાપૂર્વક વાપરી છે, કે તેની પછીના સર્વ મોટામોટા કવિઓએ પણ તેનાં એ કાવ્યો-માંથી સભર પ્રેરણા દસે દિશામાંથી લીધેલી છે. દેશીઓ, પદો, ગરબીઓ, વગેરેના ઢાળની સાથે નરસિંહ મહેતાનાં કાવ્યો-માંથી તેના અનેકાનેક ભાવ, તેની વિવિધરંગી કલ્પના, તેનાં વાક્યોના મરોડ, તેની શૈલીનાં અનુકરણ, એ સૌમાંથી નાકર, વિષ્ણુ-દાસ, વિશ્વનાથ જાની, પ્રેમાનંદભટ, ગરબીઓ, ગરબાઓ અને રાસોના લોકપ્રિય જાણીતા કે અજ્ઞાત રચયિતાઓ, ગરબીરાજ દયારામ—એ સર્વ શિષ્ટકાલના કવિઓએ ઘણું ઘણું પોતાની રચનાઓમાં અપનાવેલું છે, અને એમની પૂઠે દલપતરામ, નર્મદાશંકર, નરસિંહરાવ, નાનાલાલ, ખબરદાર એ સૌ આધુનિક કવિઓએ પણ એ અમૃત સરોવરમાંથી પોતાના ઘડા ભર્યા છે, તે કોઈ પણ અભ્યાસી નિરીક્ષકથી છાનું રાખી શકાય તેમ નથી. પોતાના પૂર્વજોનું સંચિત ધન તેમનાં સંતાનો વાપરે તેમાં કશી નાનમ નથી, બલ્કે તેમ કરવાનો તેમને હકક છે. કવિ દલપતરામે લખ્યું છે તેમ "ચાંદીના સિક્કા બને, છાપ ગમે તે હોય," એમાં મુખ્ય કિંમત તો ચાંદીની જ છે, તેમ જુદી જુદી પ્રજાની ભાષાઓ ને તેની કવિતા એ તેની ધાતુ છે. એ ધાતુ આપણી ભાષામાં ચાંદી હોય તો તે ચાંદીની શુદ્ધતા ને તેની ચોકકસ ઝલે પોતાની વિશિષ્ટતા જાળવી રાખે ત્યાંસુધી તેનું ખરું મૂલ્ય છે અને ત્યાંસુધી તે પ્રજામાં ચલણી નાણા તરીકે સ્વીકારાય છે; પછી એક પછી એક રાજા ગમે તે આવે ને તે પોતાની છાપના સિક્કા પડાવે, પણ પેલી ચાંદીનો "ટચ" તો પ્રજા અસલ જ માગશે.

આપણી કેટલીક જાણીતી પ્રચલિત ગરબીઓનાં મૂળ નરસિંહ મહેતા-નાં કાવ્યોમાંથી જડે છે તે અહીં જોઇએ. નરસિંહ મહેતાએ જે ઢાળ વાપરેલા છે તેમાંથી તેણે પોતે જ નવા કોઈ ઉપજાવ્યા છે કે કેમ તે જાણ-વાનું સાધન આપણી પાસે આજે નથી. પણ દરેક મોટો કવિ તેની અંતર પ્રેરણાને વશ થઇને કાંઇ ને કાંઇ નવી પદ્યરચના હંમેશ કરે છે, તે તો અભ્યાસ ને અનુભવથી આપણે જોઇએ છીએ. એમ છતાં ઘણી ગરબી-

ઓના ઢાળ નરસિંહ મહેતાની આગળના અપભ્રંશ ભાષાના કવિઓએ વાપરેલા હશે અને તે પ્રજામાં પ્રચલિત ને લોકપ્રિય પણ હશે, એટલે જ તેણે તે વાપર્યા હશે, એમ અનુમાન કરવામાં કશું ખોટું નથી. પાંચસેંથી પણ વધુ વર્ષોથી આ ગરબીઓ આપણા પ્રાંતમાં લોકપ્રિય રહી છે અને તે આપણી સ્ત્રીઓનું અમોલું અને અનોખું ધન છે, એ નિર્વિવાદ છે. જનસમાજના હૃદયમાં પ્રવેશ કરવાનું એ જ રાજદ્વાર છે. નરસિંહ મહેતાની ગરબીઓના અનેક ઢાળોમાંથી અહીં બે ચાર નમૂના જોઇએ :

વહાલા મારા વૃંદાવનને ચોક કે વહેલા પધારજો રે લોલ,
વહાલા મારા ગોકુળની વ્રજનાર કે વેગે બોલાવજો રે લોલ.
અમને રાસ રમ્યાના કોડ કે નાથ સંગ બેલડી રે લોલ,
લેવા | મુખડા | ના મક | રંદ કે | મળી તેવ | તેવડી રે લોલ.

એ ગરબીમાં હીંચ લેવાના શબ્દો 'રે લોલ' બાદ કરતાં ચાર ચાર માત્રાના પાંચ સંધિ ને છેલ્લો છઠ્ઠો સંધિ પાંચ માત્રાનો છે, અને ચોથા સંધિ પછી સ્પષ્ટ યતિ છે. એ ગરબી માત્રાબદ્ધ લયમેળ છે. એ ઢાળ છેક આજપર્યંતના નવીનતમ કવિઓને પણ પ્રિય છે.

એક બીજો ઢાળ જોઇએ. "કુંજલડી રે સંદેશો અમારો જઈ વહાલમને કહેજોજી રે" અને એને જ મળતો બીજો ઢાળ "પાલવડો મારો મેલો, મોહનજી, મારગડે મને જાવા દિયો," એ બંને ઢાળો પણ આજ સુધી બહુ લોકપ્રિય રહ્યા છે, તે પણ આપણે નરસિંહ મહેતાનાં પદોમાં વપરાયેલા જોઇએ છીએ. એનો લય અને એના તાલની હીંચ હજી પણ જનસમાજનાં તેમ જ કવિઓનાં હૃદયોને હલાવે છે. સાંભળીએ :

ભલે રે સર્જ્યાં અમે લોક ભરવાડાં, નિત્ય વલોણાં વલોવતાં રે લોલ,
લખ ધન ગૌ બાવા નંદઘેર દૂઝે, મેરુ રવૈયો ઘાલી રે લોલ.
એકી પા ઘૂમે રાધિકા ગોરાં, એકી પા કાનજી કાળા રે લોલ,
હળવા હળવા ઘૂમજો રે કાનજી, ગોળી નંદાશે મારી રે લોલ.

ગોળી નંદાશે ને ચોળી છંટાશે, તુટશે મોહનમાળા રે લોલ,
કાળી નાગનાં નેતરાં રે કીધાં, મેરુ કીધો રવૈયો રે લોલ.
સાત સાહેરની ગોળી રે કીધી, ને ચંદ્રો સૂરજ બે સાખી રે લોલ,
ભલે મળ્યો નરસૈયાનો સ્વામી, સાત સાહેર વલોવતાં રે લોલ.

આ ઢાળમાં હીંચનો "રે લોલ" મળીને ચાર ચાર માત્રાના આઠ સંધિ છે અને ચોથા સંધિ પછી મહાયતિ રખાય છે. હીંચ લેવા માટે વચ્ચે વચ્ચે સંધિમાં એકાદ માત્રા ઉમેરી દેવાય છે, પણ તે લય સાચવીને, અને શબ્દોની શ્રુતિ પરના સ્વાભાવિક પ્રયત્નો જાળવીને. આ નરસિંહ મહેતાની ગરબી એટલી લોકપ્રિય થઈ હશે કે અનેક લોકકવિઓએ એના શબ્દો ને એની કલ્પના ને ભાવ પણ ઉછીના લઈને થોડા થોડા ફેરફાર સાથે નવી ગરબીઓ રચી છે, અને આપણા નાનાલાલ કવિએ પણ એનું જ ઘણું સુંદર અવતરણ "હલકે હાથે તે નાથ! મહીડાં વલોવજો," એ અનુપમ માધુર્યવાળી માર્મિક ગરબીમાં કીધેલું છે. નરસિંહ મહેતાની ફૂલની કળી તે ગીતમાં કોઈ અનેરા રંગ અને સુવાસથી ભરેલા પુષ્પ જેવી પ્રફુલ્લ ખીલી છે. મારી પોતાની કવિતાને પણ એ જ આપણા આદિકવિનાં કાવ્યોમાંથી ઘણી પ્રેરણા મળેલી છે, અને મેં પણ એના સુંદર શબ્દોનો, એના કોઈક આકર્ષક વાક્યવિભાગનો, એની શૈલીનો, એના ઠોકમય વલણોનો અને એના ઢાળોનો ઘણે ઠેકાણે ઉપયોગ કીધેલો છે. ગુજરાતની રસાળ ને લીલાભર ભૂમિનાં અમૃતપાણી પી પીને સુંદર મરોડવાળી બનેલી એ ભક્તકવિની જીવતી વાણી એના કવિવંશજોને સતત પ્રેરણા આપ્યા કરી તેમનાં હૃદયોને શુદ્ધ ગુજરાતી રૂપે લીલાંછમ રાખ્યા જ કરશે. એનો સંબંધ છોડતાં ખરી ગુજરાતી વાણીની જ્યોતિ જ લુપ્ત થાય છે. પ્રેમાનંદભટ અને દયારામ જેવા સાચા ને મોટા ગુર્જર કવિઓને એ આદિકવિની વાણી અને શૈલી અપનાવતાં નાનમ લાગી નથી. દરેક ખાનદાની સજ્જન પોતાના ખાનદાનની પુણ્યમય રીતિનીતિ જાળવે જ છે, તેમ દરેક ભાષાના દોરા પર લટકેલાં અનેક તોરણો પણ તે દોરાની અખંડતા જાળવીને ઝૂલા ખાય છે.

શામળભટે અને અખાએ દેશીઓ કરતાં ચોપાઈ છપ્પા વગેરે છંદોનો જ વિશેષ ઉપયોગ કીધેલો છે. પણ એ ચોપાઈ છપ્પાની રચના તો દેશીઓની રીતે જ માત્રાબદ્ધ લયમેળમાં તેમણે કીધેલી છે. ૧૬–૧૭ મી સદીઓના કવિઓની પદ્યરચનામાં અનેકાનેક દેશીઓ અને માત્રાબદ્ધ લયમેળ છંદોનો ખૂબ ઉપયોગ થયેલો દેખાય છે. સાથોસાથ પ્રેમાનંદભટ પોતાનાં કેટલાંક આખ્યાનોમાં સંસ્કૃત રૂપમેળ જેવા છંદો પણ ઘણા લખે છે. એના "અષ્ટ-વક્રાખ્યાન"માં શિખરિણી, ભુજંગી, નારાચ, ચામર, શાર્દૂલવિક્રીડિત જેવા છંદો પાનાનાં પાનાં સુધી સારી પેઠે ગુજરાતી રીતિમાં લખાયેલા છે. એના "માર્કંડેયપુરાણ"માં પણ થોડીક રચના નારાચ છંદમાં ને સ્રગ્ધરા વૃત્તમાં થયેલી છે. એમાં પણ ભાષાનો પ્રવાહ અને પ્રસાદ તો દેશીઓના જેવો જ સરળ દેખાય છે, એટલે એની ભાષાશૈલી તો તેની તે જ રહે છે. એના શિષ્ય રત્નેશ્વરે એની જ આજ્ઞાથી સંસ્કૃત પુરાણીઓનો ગર્વ તોડવા અનેક સંસ્કૃત વૃત્તોમાં પદ્યરચના કીધેલી છે, તેમાં પણ ભાષા સરળ ને પ્રવાહી જ છે. સામાન્ય ગુજરાતી ભાષાનું જ્ઞાન ધરાવતો કોઈ પણ ગુજરાતી જન તે સમજી શકે એવી સરળ અને રૂઢ ભાષામાં એ કવિતા લખાયેલી છે. એ બંને કવિઓમાંથી એક એક શ્લોક નમૂના માટે જોઇએ:

પ્રેમાનંદભટનો આ "શાર્દૂલવિક્રીડિત" છંદ કેવો સરળ છે:

જે એવું વિષયી શરીર સુખી છે, તે તો મતિના વતી,
ઇંદ્રીને નિયમે ગ્રહે મતિ મહા, છે બુદ્ધિની શી ગતિ?
માટે જાગ્રત સ્વપ્નમાં મતિ રહી, તત્ત્વો રૂપે તો વસી;
સ્વપ્નામાં અતિ રૂપથી લહું અમે, તત્ત્વો અનેક કશી.

અને આ રત્નેશ્વરનો "વસંતતિલકા" સુણો:

સંસારરૂપ તરુ જીવ ફળે ભર્યો છે,
કૃષ્ણે જ કાળ રખવાળ કરી ધર્યો છે;
કોયેક મોર ફળ ફૂલ રસે જડંતાં,
કો ત્યાં અપકવ વળિ પકવ થઈ પડંતાં.

ઇસિવી સનની પંદરમી સદીથી ઓગણીસમી સદીના પૂર્વાર્ધ સુધી એટલે આદિકવિ નરસિંહ મહેતાથી દયારામ સુધી મોટે ભાગે તો દેશીઓમાં જ આપણા બધા કવિઓએ કવિતા રચેલી છે, તેમાં વચ્ચે વચ્ચે સંસ્કૃત શાસ્ત્રીયતાના પ્રદર્શનાર્થે સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોમાં પણ પદ્યરચના થતી જ આવેલી છે. પ્રેમાનંદભટને નામે ચઢેલાં નાટકોમાં પણ એ સંસ્કૃત છંદો સારી પેઠે વપરાયેલા છે. પણ એ બધા ગુજરાતી રૂઢિની ઢબે શુદ્ધ રૂપમેળમાં નહીં પણ રૂપબદ્ધ લયમેળમાં જ ગણવાના છે, અને એ જ રીત આજ સુધી પણ આપણા કવિઓમાં ચાલુ રહેલી છે. શામળભટ કવિએ તો મુખ્યત્વે દોહરા, ચોપાઈ, છપ્પા, અને સવૈયા જેવા માત્રામેળ છંદોમાં જ એની બધી પદ્યવાર્તાઓ લખેલી છે. એ માત્રામેળ છંદો પણ માત્રાબદ્ધ લયમેળ છંદ લેખે જ ગણવાના છે. મૂળ છંદનું ખોખું કાયમ રાખીને વાસ્તવિક જોડણી પ્રમાણેનાં લઘુગુરુ રૂપ કે હ્રસ્વ દીર્ઘ માત્રાની ગણના શિથિલ કરીને જ લય સાધવાની પ્રથા ગુજરાતીમાં મૂળથી જ પડેલી છે. ઊંડા ઊતરીને જોતાં એમ જણાય છે કે ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચારો, ખાસ કરીને તદ્ભવ શબ્દોમાં અને તદ્ભવ જેવા થયેલા તત્સમ શબ્દોમાં ચીપી ચીપીને સંસ્કૃતની માફક હ્રસ્વ દીર્ઘ જેવા બોલાતા નથી. એનું એક કારણ સૂક્ષ્મતાથી તપાસતાં મને એ લાગે છે કે આપણી ભાષાના શબ્દોની પ્રથમ શ્રુતિ પર જ મુખ્ય પ્રયત્ન–મુખ્ય ભાર—પડે છે એટલે ઇ ઈ ઉ ઊ જેવા હ્રસ્વ અને દીર્ઘ સ્વરોના વાસ્તવિક ઉચ્ચારોમાં આપણે ઝાઝો ફેર બોલવામાં રાખતા કે નોંધતા નથી. કરિ કે કરી, હરિ કે હરી, ગુલ કે ભૂલ, પુર કે પૂર, એમાંના હ્રસ્વ દીર્ઘ ઉચ્ચારો લગભગ એક જ જેવા થાય છે. લખવામાં વ્યુત્પત્તિ કે રૂઢિ જાળવવા આપણે ભલે હ્રસ્વ કે દીર્ઘ લખતા હોઈશું, પણ બોલવામાં તો એ હ્રસ્વદીર્ઘ સ્વરોમાં ઝાઝો ફેર રહેતો હોય એમ લાગતું નથી. એટલે વળી પાછો અહીં "કવિતા એ શ્રવણની કળા છે" એ સિદ્ધાંત આવતો હોવાથી આપણા કવિઓએ સંસ્કૃતોચ્ચારોને ઢીલા પાડી પ્રાકૃત ઉચ્ચારોને જ પ્રાધાન્ય આપી પદ્યરચનામાં શુદ્ધ રૂપમેળ કે શુદ્ધ માત્રામેળ નહીં કરતાં લયમેળ જ સાધ્યો

છે, અને તે જ યથાર્થ લાગે છે. ભલે સંસ્કૃત ભાષા આપણા બહુ દૂરના પૂર્વજોની હોય, ભલે એ ભાષામાંથી પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ ભાષાઓના ફાંટા પડીને આપણી ગુજરાતી ભાષા બંધાઈ હોય, પણ આપણે એક વાત તો નહીં જ ભૂલવી જોઈએ કે નદીના પ્રવાહની જેમ આપણી ભાષાનું વહન પાછું મૂળ તરફ નહીં પણ આગળ ધસ્યું જાય છે, અને તેમ કરતાં તે પોતાની કોઈક ખાસ વિશિષ્ટતા પણ રાખતું જાય છે. એટલે હવે પાછું ફરીને સંસ્કૃત પદ્યરચના પ્રતિ આપણું મુખ ફેરવેલું રાખીએ કે આપણી આંખો તે તરફ ખેંચાતી રાખીએ, તેમાં આપણે આપણી જીવતી ભાષાના વહનનો તેની વિશિષ્ટતા જાળવવામાં વિરોધ કરીએ કે તેમાં અટકાવ નાખીએ, તે ન્યાય્ય નથી. લયમેળ છંદો કે દેશીઓ જ એવી રીતે આપણી આ જીવતી ભાષાના પ્રાણને અનુકૂળ છે, અને એની મોટામાં મોટી સાબિતી આપણા છેલ્લા પાંચસેં વર્ષના મોટામાં મોટા બધા કવિઓએ પંચ્ચાણું ટકા એવી જ રચના કીધી છે, તે પ્રત્યક્ષ કરે છે.

ઓગણીસમી સદીની પહેલી પચ્ચીશીની આસપાસમાં અર્વાચીન ગુજરાતી કવિતાના પ્રથમ બે મોટા સુધારક કવિઓ થયા, તે દલપતરામ અને નર્મદાશંકર. કવિ કરતાં પણ સુધારકો તરીકે, નવી પશ્ચિમની વિદ્યાથી આવેલી નવીન દૃષ્ટિના પ્રચારક તરીકે, અને ગુજરાતને જૂના યુગમાંથી નવા યુગમાં પ્રવેશ કરાવનાર તરીકે, એ બંનેનાં પુણ્યનામો અમર રહેશે. કવિ તરીકે કાંઈ નવું નવું રોજ કરવું, એ એમની ધગશ હતી, તેમાં નર્મદાશંકરે તો અજબ સાહસથી સાહિત્યમાત્રમાં ઝૂકાવ્યું અને તેણે કંઇ કંઇ નવા સંદેશ આપ્યા ને નવી નવી દિશાઓ ઉઘાડી. પિંગળ, અલંકાર, રસશાસ્ત્ર વગેરેના પ્રથમ ગ્રંથો નર્મદાશંકરે પોતાની તે વેળાની શક્તિ પ્રમાણે અને પોતાનાં થઈ શક્યાં તેટલાં સંશોધન પ્રમાણે ગુજરાતને આપ્યા. એમાં પ્રથમ દોહરા, ચોપાઈના સાદા ઢાળથી પદ્યરચનાનો પ્રારંભ કરીને પછી સંસ્કૃત વૃત્તોમાં જ એણે "ઋતુવર્ણન" લખ્યું. નર્મદાશંકરની પદ્યરચના એના ઉતાવળિયા સ્વભાવ પ્રમાણે કદી પણ સિદ્ધહસ્ત થવા

પામી નહોતી. એ કળામાં તો દલપતરામ અજોડ હતા. દલપતરામ કવિ પોતાના પ્રારંભના કવનકાળમાં તો દોહરા, ચોપાઈ, છપ્પા, કવિત, સવૈયા, તથા ગરબાગરબી વગેરેની જ સાદી રચના કરતા હતા, પણ નર્મદાશંકરના "ઋતુવર્ણન" પછી એમણે પોતાનાં ઋતુવર્ણનો પણ લખ્યાં ને તે પણ મોટે ભાગે સંસ્કૃત વૃત્તોમાં જ, શાથી જે નર્મદાશંકરે એમને મશ્કરીમાં 'ગરબીભટ'ની સંજ્ઞા અપણ કીધી હતી! એમ સ્પર્ધામાં પડી એ બન્ને કવિઓએ સંસ્કૃત છંદોમાં જ કવિતા લખવા માંડી, એટલે પછી એ જ ઢાળે બીજા નાના કવિઓ પણ પડ્યા. ગુજરાતીની લિપિ તો સંસ્કૃતની દેવનાગરી કે તેના જેવી જ, એટલે દેખાવમાં તો સંસ્કૃતના કે ગુજરાતીના શબ્દો લખાયેલા એક જ લાગે. ગુજરાતીના પોતાના શુદ્ધ ઉચ્ચારો પર રચાયેલી લયમેળની દેશીઓ ભુલાઈ ગઈ અને તેને સાટે સંસ્કૃત છંદો પાછા ગુજરાતીમાં ખોટી રચના સાથે લખાવા લાગ્યા. ખોટી રચના એટલા માટે કહું છું કે સંસ્કૃત પદ્યશાસ્ત્રના અતૂટ નિયમોને તેમણે ઢીલા કરી દીધા, લઘુગુરુ કે હ્રસ્વદીર્ઘ વાસ્તવિક જોડણી પ્રમાણે નહીં પણ લાંબાટૂંકા કરીને લખ્યા, અને છેવટે નહીં શુદ્ધ માત્રામેળ કે નહીં શુદ્ધ રૂપમેળ, પણ ગુજરાતીની દેશી પ્રમાણે એ વૃત્તોને પણ ખરી રીતે તો લયમેળ જ પાછાં બનાવ્યાં! અને એ કવિઓની પૂઠે નરસિંહરાવથી માંડીને નાનાલાલ કવિએ, મેં અને આજ સુધીના બધા જ કવિઓએ એ વર્ણસંકર સંસ્કૃત છંદો જ લખ્યા છે. આપણા શિષ્ટ સદ્વિવેચક નવલરામે તો સૂક્ષ્મબુદ્ધિથી પારખી લઈને ખુલ્લું લખ્યું છે કે "સંસ્કૃત ઢબના **અક્ષરમેળ** છંદો... ગુજરાતી **ભાષાને અનુકૂળ પણ નથી**"..."અને ગુજરાતીમાં તે ક્લિષ્ટ પણ થઈ જાય છે." આપણી ભાષાના ઉચ્ચારોમાં રહેલા પ્રયત્નની ખરી પરખ કે સમજ આપણા એ બધા આધુનિક કવિઓને હતી જ નહીં, કે હજી સુધી આવતી જ નથી. નરસિંહરાવ જેવા બે ત્રણ સાક્ષરોએ પ્રયત્નની હસ્તી જ સ્વીકારવા ના પાડી, એટલે તેમની પૂઠે બીજા બધાએ આંખ મીંચી દઈને હાજીહા કર્યા કર્યું છે. મને આ સંસ્કૃત છંદોની

આપણી ગુજરાતી પદ્યરચના માટે લાંબા કાળ સુધી ખટક થયા જ કીધી, એટલે મેં એ વિષયમાં કંઈક વધારે ઊંડા ઊતરવા પ્રયત્નો કીધા. પરિણામે મેં મારા વિચારો મારી "કલિકા"ના ગ્રંથમાં મેં નવા બાંધેલા પ્રયત્નમેળ "મુક્તધારા" છંદના સંબંધમાં પ્રગટ કર્યા. આપણી ભાષામાં પ્રયત્ન છે જ, એ વાત ભલે સંસ્કૃત છંદોમાં મુગ્ધ થયેલા નરસિંહરાવ અને બીજા કવિઓ કે વિવેચકો નકારે, પણ આ ભાષાને લગતા તમામ અંશોમાં ફરી વળવા માટેનો અધિકાર માત્ર કવિનો, વિવેચકનો કે પદ્યશાસ્ત્રીનો નહીં, પણ ભાષાના વ્યાકરણશાસ્ત્રીનો છે. એવા સબળ વ્યાકરણશાસ્ત્રી અને ભાષાનાં મૂળતત્ત્વોના પ્રખર અભ્યાસી આપણી ભાષામાં તો સદ્‌ગત કમળાશંકર ત્રિવેદી જ થઈ ગયા છે. એમની સંસ્કૃત ભાષાની તેમ જ ગુજરાતી ભાષાની ઊંડી પ્રખર વિદ્વત્તા માટે આપણા પ્રથમ પંક્તિના અમર લેખક અને યુગવિધાયક ગોવર્ધનરામે ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની પ્રથમ બેઠકમાં બુલંદ અવાજે મહાપ્રશંસા કીધી હતી. એટલે કમળાશંકરના "બૃહદ્ વ્યાકરણ"માં તો આ આપણી ભાષામાંના પ્રયત્નતત્ત્વ માટે સ્પષ્ટ શબ્દોમાં નોંધેલું છે, અને ત્યાં એના નિયમો પણ આપેલા છે. મારા સંશોધનને તેમ જ મારા વિધાનને એ જ વિદ્વાનનો મોટામાં મોટો ટેકો છે. પછી જેમણે જાણી જોઇને સમજવું કે સ્વીકારવું નથી, તે ભલે એમ કહે કે પારસી કોમમાં ગુજરાતી ભાષા બોલતાં એવા પ્રયત્નવાળા ઉચ્ચાર વિશેષ થાય છે, તેથી ભોળવાઇને હું જે વિધાન કરું છું તે ખરું નથી. સૂર્ય પ્રગટ પ્રકાશતો હોવા છતાં જાણી જોઇને પોતાની આંખ મીંચીને અંધારું કરી પછી અંધારાનો જ ઉલ્લેખ કરવા જેવું એ વિધાન છે. આપણી ગુજરાતના સંસ્કૃત પ્રાકૃતના જે થોડાક પ્રખર અભ્યાસીઓ હતા, તેમાં વ્યાકરણશાસ્ત્રના તો અજોડ અભ્યાસી અને કર્તા સદ્‌ગત કમળાશંકર ત્રિવેદી જ હતા. એમને હું ત્રણ ચાર વાર મળ્યો હતો અને એમની સાથેની આપણા સાહિત્યને લગતી વાતચિતમાં એમણે પણ આપણા કેટલાક સ્વયંસ્થાપિત અધિકારી જેવા થઈ પડેલા સાક્ષરોના કેટલાક વિતંડાવાદ માટે ફરિયાદ કરી ખેદ

દર્શાવ્યો હતો. ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચારોની સત્ય નોંધ રાખવાનું કામ ખરી રીતે જોતાં વ્યાકરણશાસ્ત્રીનું જ છે. એમાં બીજા વિષયોના શાસ્ત્રીના વાદ ચાલે તેમ નથી. હું પારસી છું એટલે મારાં વિધાનો માટેની શંકા આપણા કેટલાક સાક્ષરો ને વિવેચકો કરે છે, અને જાહેરમાં તેની અવજ્ઞા કરી પોતાની વિદ્વત્તાનો દંભ દર્શાવે છે, પણ સત્યને બહુવાર કે હંમેશ સુધી સર્વજનથી ઢાંકી રાખી શકાતું નથી. કવિતાની પદ્યરચનાનો આધાર શ્રુતિ અને લય ઉપર છે, અને શ્રુતિ એ શબ્દનું અંગ હોવાથી તેનું સત્ય વજન જાણવા સમજવાની આવશ્યકતા છે. આ પ્રયત્નમેળ પદ્યરચના માટે હવે પછીની ચોથી રેખામાં કહેવામાં આવશે. અહીં તો હાલ આટલું જ દર્શન બસ થશે.

કવિ નર્મદાશંકરને બધું નવું નવું કરવાની જબરી હોંસ હતી, અને નવી કવિતામાં દેખા દેતા ઘણા નવા અંશોનો એ જ પ્રથમ વિધાયક હતો. અંગ્રેજી ભાષાના સાહિત્યનો એને સંપર્ક થયો અને મહારાણી વિક્ટોરિયાની જ્યુબિલી વખતે એણે અંગ્રેજીમાં તેની પદ્યરચનાના નિયમ પ્રમાણે એક કવિતા પણ લખી હતી. અંગ્રેજી મહાકાવ્યોમાં અને નાટકોમાં વપરાયેલું અખંડ પદ્ય, જેને નાનાલાલ કવિ ‘ મહાછંદ ’ને નામે ઓળખાવે છે, તેના જેવું કંઈક આપણી ગુજરાતી ભાષામાં પણ કરવાની એને લગની હતી. એ કવિ સૂરતના વતની હતા, અને એના વખતમાં સૂરતમાં કલગી તોરાવાળાના સંઘો લાવણીઓની રેલછેલ ઉડાવતા હતા, તે એણે જોયું–સાંભળ્યું હતું. મુંબઈમાં આવીને વસ્યા પછી એને મરાઠી લાવણીનો પ્રસંગ પણ પડ્યો હતો, એટલે એ લાવણીઓની કેટલીક છૂટ અને તેમનો પ્રવાહ અનુભવમાં આવતાં તે જ ઢબ પર એણે “વીરવૃત્ત” નામે મહાછંદ યોજ્યો, અને એ છંદમાં એણે કેટલુંક લખી પણ નાખ્યું. પણ તેમાં ગેયતા એટલી બધી હતી, કે તે એને જોઈતી પાઠ્યતાને બાધરૂપ હતી, એટલે એ લખતાં એને એકતાનતાનો અનુભવ થયો હશે. અને એ પ્રયોગ એણે પડતો મૂક્યો. એ પછી એણે એનું “ હિંદુઓની પડતી ” વાળું મોટું કાવ્ય “ રોળાવૃત્ત”માં જ લખ્યું.

હવે આપણે આ નવીન અર્વાચીન યુગમાં પદ્યરચનાનો વિકાસ કયે માર્ગે થયો તેનું ઉતાવળું દિગ્દર્શન કરી જઇએ, અને જુદા જુદા કવિઓએ આપણી પદ્યરચનામાં જે જે નવા પ્રયોગો કીધા, તેની નોંધ લઇએ.

કવિ દલપતરામે તો આખું પિંગળ જ લખ્યું છે, અને તેની રચના એટલી સરસ હતી કે નર્મદાશંકરનું પ્રારંભનું પિંગળ ખૂણામાં પડ્યું રહ્યું છે, અને દલપતપિંગળ જ આજ સુધી નિશાળોમાં શીખવાડાય છે, અને એ જ પિંગળનો અભ્યાસ મોટે ભાગે સૌ કવિઓ કરે છે. દલપતરામે પણ "દલછંદ" નામે પોતાના નામનો એક નવો રૂપમેળ છંદ બનાવી તેમાં એક કવિતા લખી હતી, પણ એ છંદમાં એમણે વધુ કાવ્યો લખ્યાં નથી કે તે કોઈ બીજાએ પણ વાપર્યો નથી. 'ભગણુ–જગણુ–સગણુ–યગણુ' એ એનો રૂપમેળ હતો. દલપતરામે સંસ્કૃત છંદો, માત્રામેળ છંદો, દોહરા, ચોપાઈ, કવિત–મનહર અને સવૈયા પોતાની કવિતા માટે ખૂબ વાપર્યા છે, છતાં આખરે તો એમણે પોતાનું મોટું કાવ્યાખ્યાન "વેનચરિત્ર" નરસિંહ મહેતાની તથા પ્રેમાનંદ ભટની અનેક દેશીઓમાં જ લખ્યું છે, અને તેથી જ એ આખ્યાન તેમાંના શુદ્ધ સ્વદેશી વર્ણનોને લીધે તેમ જ તેના મર્માળા હાસ્યને કારણે જનસમાજમાં લોકપ્રિયતા પામ્યું છે, અને હજીયે ગુજરાત કાઠિયાવાડમાં તે વંચાય–ગવાય છે.

નવલરામે છંદો લખ્યા છે, પણ મોટે ભાગે એમણે પણ ગરબા ગરબીઓ ને દેશી પદો લખ્યાં છે. કાવ્યમાં એમનો ફાળો મર્યાદિત છે. એમની નામના તો મુખ્યત્વે ન્યાયી વિવેચક તરીકેની જ છે. એમની કેટલીક ગરબીઓ અને તેના ઢાળ ત્યાર પછી આજ સુધી બહુ લોકપ્રિય રહ્યા છે. એમણે પણ "મેઘદૂત"ના અનુવાદ માટે "ઘટિકા" અને "ચોપાયા" છંદના મિશ્રણથી "મધુભૃત છંદ"ની નવી રચના કીધી હતી.

એ પછીના તુરત આવતા કાળમાં શુદ્ધ ગુજરાતી કવિતાના પ્રથમ પારસી લેખક સદ્ગત બહેરામજી મલબારી હતા. તેમણે મોટે ભાગે માત્રામેળ છંદો, ગરબીઓ અને પદો લખેલાં છે, અને સૂરતના કલગી તોરાવાળાની ઢબની કેટલીક લાંબી ને સફળ લાવણીઓ તેમણે રચેલી છે, જેમાંની "છેલછબીલા મનમોજીલા સૂરતી લાલા સહેલાણી" વાળી અને "સગાં દીઠાં મેં શાહ આલમનાં ભીખ માગતાં શેરીએ" એ ધ્રુવપંક્તિવાળી લાવણીઓ તો આજ સુધી બહુ જાણીતી અને લોકપ્રિય રહી છે. દલપતરામનો અને નવલરામનો વાણીપ્રસાદ એમની વાણીમાં પણ જડે છે.

દલપત-નર્મદ પછી અંગ્રેજી કેળવણી લીધેલા ગ્રેજ્યુએટો નવી પશ્ચિમની વિદ્યા અને તેની સંસ્કૃતિ સાથે વધારે ગાઢ સમાગમમાં આવતા ગયા, એટલે કવિતાના આદર્શમાં દલપત-નર્મદના કાળ કરતાં ફેર પડ્યો, અને તુરતમાં અંગ્રેજી લિરિક કવિતાના અભ્યાસથી ગુજરાતી કવિતા વિશેષપણે આત્મલક્ષી કરવાના તેમણે પ્રયત્નો કર્યા. અંગ્રેજી સાથે ફારસી ભાષાનો અભ્યાસ પણ કેટલાકે કર્યો, અને તે ભાષામાંની મોહક રચના, ખાસ કરીને ગઝલો, તેમણે ગુજરાતીમાં ઉતારી. એ સંગમકાળનાં મોજાં હતાં. એમાં બહુ ખરાખોટા પ્રયોગો થયા. બંને વિદેશી ભાષાઓનું કે તેનાં કાવ્યસાહિત્યોનું તલસ્પર્શી જ્ઞાન કોઈને પણ હતું નહીં. એ સૌના ગુજરાતી પદ્યરચનામાં થયેલા કાચા પ્રયોગો જ એ વાત સિદ્ધ કરે છે. બાળાશંકર અને મણિલાલની ગઝલરચના સારીમાઠી બંને હતી. ફારસીમાં એ ગઝલની રચના માટે જે નિયમો છે, તે બધા તેમણે પાળ્યા નહોતા. પણ ત્યારપછી એ ગઝલરચનાની મોહની આપણા ઘણા કવિઓને આજ સુધી રહી છે, અને સાંપ્રતકાળમાં તો આપણા કેટલાક મુસ્લિમ શાયરો ઉર્દુની ગઝલો જેવી ગુજરાતીમાં પણ ફારસી નિયમબદ્ધ ગઝલો લખે છે. બાળાશંકર, મણિલાલ, કલાપિ અને સાગરની ગઝલોમાં રસ અને મસ્તી છે, અને ભાષામાં ફારસી મૂળના પ્રચલિત શબ્દોના મિશ્રણથી તે ગઝલ જેવી મોટે ભાગે શ્રવણસુખદ પણ છે. છતાં ગઝલની રચનાના

નિયમો સાંગોપાંગ એ કોઇએ પાળ્યા નથી. અહીં તો ગુજરાતી પદ્ય-રચનામાં કયા કયા નવા પ્રયોગો કોણે કોણે કર્યા તેની નોંધ લઇએ એટલું બસ છે. એ માટે પણ હવે પછીની રેખામાં આપણે વધુ ઊંડા ઊતરશું.

દલપત-નર્મદ પછી આપણી કવિતાનું વહેણ સ્પષ્ટ રીતે જો કોઇએ બદલ્યું હોય અને તેને પાશ્ચાત્ય કવિતાના વહેણ તરફ વાળ્યું હોય તો તે સદ્‌ગત કવિ અને વિવેચક નરસિંહરાવે. પ્રથમ એમણે સાદા રોળા છંદ, ચોપાઈ, ઉધોર, હરિગીત જેવા માત્રામેળ છંદ, થોડાક સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદ અને ગરબીઓથી પદ્યરચનાની શરૂઆત કીધી હતી. એમના પિતાશ્રી ભોળાનાથભાઈએ પોતાનાં ભજનોમાં ગરબી પદ ઉપરાંત મરાઠી પદ્યમાંથી દિંડી ને અભંગ જેવા છંદો ગુજરાતીમાં ઉતાર્યા. એમાં "દિંડી" માત્રામેળ અને "અભંગ" વર્ણમેળ છે. એ અભંગોમાં પ્રયત્નતત્ત્વ નહીં સચવાયાથી વર્ણમેળ છંદનો સંવાદ તૂટી જાય છે, અને ગુજરાતીમાં તે બરાબર શ્રવણસુખદ લાગતા નથી. મેં પાછળ કહ્યું છે તેમ રા. નરસિંહરાવ ગુજરાતી કવિતાની ગેયતા માટે ભાર મૂકીને કહેતા હતા, અને મોટે ભાગે એમની પદ્યરચના માત્રામેળમાં કે લયમેળ ગરબીઓમાં ને પદોમાં શ્રવણસુખદ છે. પણ સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોનો ઉપયોગ એમણે પણ તેમાંના સંધિ કે પ્રયત્ન જાળવ્યા વિના કીધેલો હોવાથી તેનો સંવાદ તો તૂટે જ છે. પણ એ સંસ્કૃત પંડિતને સંસ્કૃત છંદોવિધિ માટે એટલો પક્ષપાત હતો કે આપણી ગુજરાતી ભાષાના શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારોમાં વસેલા પ્રયત્નનો એમણે સાફ ઈન્કાર જ કીધો હતો! વારું. એમના સમકાલીન મણિશંકર ભટ્ટ ઉર્ફે "કાન્ત" કવિએ સંસ્કૃત વૃત્તો સૌથી વધારે સફળતાથી ગુજરાતી પદ્યરચનામાં ઉતાર્યાં હતાં, તે માટે હું ઉલ્લેખ કરી ગયો છું. કાન્તે શિખરિણી ને તોટક છંદોના સંધિવિભાગો પકડી તેના ખંડશિખરિણી ને ખંડતોટક છંદો બનાવ્યા હતા, તે જોઈ ને નરસિંહરાવે પણ તેવા "ખંડ" છંદો લખ્યા છે. નરસિંહરાવનો ખાસ

નવા 'ખંડ' છંદનો ફાળો "ખંડહરિગીત"નો છે, તેમાં એમણે "દાલદાદા"નું બીજ પકડી નીચે લખ્યા મુજબ રચના કીધીઃ

દાલદાદા દાલદા,
દાલદાદા દાલદા,
દાલદાદા દાલદા,
દાદાલદા દાદાલદા.

હરિગીત છંદના મૂળ લયમાં આ નવીન વિધિથી નવો જ સંવાદ ઊભો થાય છે, અને કરુણ રસની કવિતા માટે એ છંદ ઘણો જ અનુકૂળ લાગે છે. પદ્યરચનામાં તો નરસિંહરાવનો ફાળો આ એક જ નવીન રચના પૂરતો છે.

પણ આ ખંડ હરિગીતની એનાથી જુદી રચના બાબુરાવે પ્રથમ ઈ. સ. ૧૯૦૦ માં તેમના "સ્નેહનું સ્વપ્ન" નામે કાવ્યમાં કરી હતી, તેમાં હરિગીતના "દાદાલદા" બીજના ચાર સંધિઓની પંક્તિ સાથે બે ને ત્રણ સંધિઓની પંક્તિઓ પણ ગૂંથી હતી, અને તેમાંથી 'હરિગીત'નો નવસંવાદ સાધ્યો હતો. આ વિધિથી રચનામાં ચાપલ્ય તેમજ ગાંભીર્ય પણ આવતું જણાય છે. પણ બાબુરાવે તેમાંથી નિબદ્ધ છંદની પંક્તિઓની નિયમિતતાનો આવશ્યક નિયમ તજ્યો હતો, એટલે એ રૂપ નિબદ્ધને બદલે અબદ્ધ રચના તરફ ઢળતું હતું. એને જોઈને નાનાલાલ કવિએ અંગ્રેજ કવિ ટેનિસનના "ઇન મેમોરિયમ્" કાવ્યના એક ખંડનો અનુવાદ એ જ જાતની ખંડહરિગીત રચનામાં અબદ્ધ રીતિએ કીધો હતો. લગભગ તે જ અરસામાં એ બાબુરાવની તેમ જ નાનાલાલની રચના જોઈને મેં 'મિશ્ર હરિગીત' છંદ બનાવ્યો, પણ તેને નિબદ્ધ રચાનામાં જ ઉતાર્યો. એક પદની નવ પંક્તિઓ જ તેમાં રાખી હતી, અને "દાદાલદા" બીજના વધુ ઓછા સંધિઓની પ્રત્યેક ચરણમાં સંવાદિત યોજના રાખીને મૂળ હરિગીતના મુખ્ય સંવાદને જાળવીને મેં એ બનાવ્યો હતો.

આ વિધિમાં હરિગીતના બીજના વધુ ઓછા પણ નિયમિત સંવાદ જાળવતા સંધિઓનું, યતિ આગળ પ્રાસ સાધીને, મિશ્રણ કીધેલું હતું,

અને ખાસ તો એ કે તેને નિબદ્ધ રચનામાં ઢાળ્યો હતો. ખંડહરિગીત જે બાળુરાવે ને નાનાલાલે કરેલા તે અબદ્ધ હતા, પદે પદે જુદા ઘાટ હતા, તેનાથી પૃથક્તા બતાવવાને એ છંદનું નામ મેં "મિશ્રહરિગીત" પાડ્યું. નરસિંહરાવ કહેતા કે ચાર સંધિના ઓછાવત્તા સંધિ રાખો તેથી નવીન છંદ નહીં થાય કે તે નવીન નામને યોગ્ય નહીં કહેવાય, પણ એ વિધાન બરાબર નથી. એમ તો સગણનું બીજ ધરાવતા આઠ સંધિના ચરણવાળી રચનાને "દુમિલા છંદ" પિંગળમાં કહ્યો છે, અને એ જ ચાર સગણના ચરણવાળી રચનાને "તોટક છંદ" કરીને ઓળખાવ્યો છે. સંધિ ઓછાવત્તા થાય એટલે સંવાદ બદલાય જ, એટલે નામ પણ બદલવું જોઇએ. એના ટેકામાં આપણાં પિંગળોમાંથી હું અનેક છંદો ટાંકી શકું એમ છે. વિશેષમાં એમાં મૂળ "હરિગીત"નું નામ તો રાખેલું જ છે.

નરસિંહરાવે જે રચનાને પાછળ બતાવ્યા પ્રમાણે 'ખંડહરિગીત' કહી છે તેને કોઈ બીજું જ નામ આપવું હતું. તેનો સંવાદ "દાલદાદા" બીજથી શરૂ થઈ છેવટની ચોથી પંક્તિમાં 'દાદાલદા' બીજ પર ઊતરે છે. આપણા શુદ્ધ હરિગીતનું બીજ 'દાદાલદા'નું જ છે. તે બીજ રાખીને ખંડ કરો તો જ "ખંડહરિગીત" કહેવાય.

પણ નરસિંહરાવે 'ઘુવડ' કાવ્યમાં પ્રથમ આ "ખંડહરિગીત" ની તેમની યોજના બહાર પાડી તેની જરાક અગાઉ મેં "વીરાંગના કર્મદેવી" નું કાવ્ય લખ્યું હતું, તેમાં ખંડહરિગીતની વધારે વિશાળ રચના કીધી હતી, અને તેમાં "દાદાલદા" તેમજ "દાલદાદા" એ બંને બીજનું મિશ્રણ કીધું હતું, અને નરસિંહરાવના કીધેલા "ખંડ-હરિગીત"ના ચાર ચરણ પણ તેની વચ્ચે સમાવેલાં હતાં, તેમ જ એક બીજી પણ રચના બીજા પદમાં સમાવી હતી. તે જાણવા જેવી છે :

દાદાલદા લલદા,
દાદાલદા લલદાલદા,
દાદાલદા લલદા,
દાદાલદા લલદાલદા,
દાદાલદા લલદાલદા.

ઉન્મત્ત સરિત ધસી,
જળ પૂર્ણવેગ ઘુમાવતી;
નિજ બળ પ્રચંડ કસી,
સાગર ગગન ઉછળાવતી,
એવી કરાલ વીરાંગના.

એ સંવાદ પણ હરિગીતના મૂળ સંવાદને મળતો જ છે ને તેમાં સારી રીતે સમાઈ જાય છે. પણ આ "વીરાંગના કર્મદેવી" ના ખંડહરિગીતમાં રચના પાછી અબદ્ધ થઈ જાય છે, શાથી જે પદેપદમાં એકસરખી ચરણસંખ્યા કે એકસરખી ખંડરચના તેમાં થઈ નથી. એ વસ્તુ મને સમજાતાં મેં જ્યારે "મહાત્મા ગાંધીજીને ચરણે" વાળું કાવ્ય ઈ. સ. ૧૯૧૯ માં લખ્યું ત્યારે એ મારા "ખંડહરિગીત" ની રચના પાછી નિયમિત કરીને નિબદ્ધ કીધી. આ બધાં કાવ્યોની રચનાઓ સરખાવી જોતાં એ વસ્તુ સ્પષ્ટ થશે.

કવિ નાનાલાલે પણ એમના પ્રારંભના કાવ્યગ્રંથોમાં છંદોના "સરવાળા, બાદબાકી, ભાગાકાર, અને ગુણાકાર" ઘણા કીધેલા છે. શિખરિણી, મંદાક્રાંતા, ઉપજાતિ, વસંતતિલકા, તોટક એ બધી રચનાઓની ખંડરચના એમણે કીધેલી છે, પણ મેં ઉપર જણાવ્યું છે તેમ પદેપદમાં જુદા ખંડો કરતાં તે રચના અબદ્ધ થઈ ગઈ છે, અને નિબદ્ધ રચનાનું કોઈ ખાસ છંદનું નામ તેને આપી શકાતું નથી. નરસિંહરાવનો 'ખંડહરિગીત' કે મારો "મિશ્રહરિગીત" તેમ જ ગાંધીજી માટેના કાવ્યવાળો "સંદેશિકા" માંનો મારો "ખંડહરિગીત" એ પદેપદમાં સમાન રચના સાધતા શુદ્ધ નિબદ્ધ છંદો છે.

કાન્તે, નાનાલાલે તથા નરસિંહરાવે "ખંડશિખરિણી' લખેલા છે, તેથી કંઈક જુદી રીતે ખંડો પાડી, શિખરિણીનો મૂળ સંવાદ કાયમ રાખીને મેં "મિશ્રશિખરિણી" નામે છંદ "પ્રકાશિકા" માંના છેલ્લા કાવ્ય "નભગંગા" માટે રચેલો છે. એ રચના પ્રત્યે આપણા વિવેચકોનું દુર્લક્ષ થયેલું છે, પણ એ અહીં આપણે જોઈએ:

આવો, રસિકડાં!
પરમ રસ પાવો, રસિકડાં!
ઊંડું ઘેરું તિમિર ભર રેલી વહી જશે:
અભ્રો પેલાં પણ ખસી જશે, વ્યોમ ખુલશે:
અને પેલી મીઠી,
ઉરસ્વપ્ને દીઠી,
પછી સદ્‌ભક્તિશી વિમલ નભગંગા પ્રકટશે!
અહો વ્હાલાં! ત્યારે પરમ શુચિ તે જ્યોતિ મળશે!

અહીં "શિખરિણી" વૃત્તના ચાર જુદા જુદા ખંડનો ઉપયોગ કરી છેવટની બે પંક્તિઓમાં પૂર્ણ શિખરિણીમાં ખંડોનાં બધાં અંગો સમાવી દીધાં છે, ને "શિખરિણી"ના મૂળ સંવાદને જાળવી રાખ્યો છે. પ્રથમ પંક્તિમાં છેલ્લી છ શ્રુતિનો ખંડ છે, બીજીમાં અગ્યાર શ્રુતિનો ખંડ છે. હવે ત્રીજી, ચોથી પંક્તિઓમાં આજ સુધી કોઈ પણ બીજા કવિએ નહીં સાધેલો પંદર શ્રુતિનો ખંડ છે. શિખરિણીમાં પહેલી બે શ્રુતિનો સંધિ છે, તે પ્રથમનો સંધિ આ પંક્તિઓમાં છોડી દીધો છે: પાંચમીને છઠ્ઠી પંક્તિઓમાં શિખરિણીનો છ શ્રુતિનો પહેલો ખંડ રાખ્યો છે; અને પછી છેવટની સાતમી–આઠમી પંક્તિઓમાં પૂર્ણ શિખરિણી જ રાખ્યો છે. એ નવીન રચનાને પણ મેં 'મિશ્રશિખરિણી' નામ આપેલું છે, કેમકે એ પણ નિબદ્ધ રચના છે, એક જ વિધિની આઠ પંક્તિઓ એક એક પદમાં રાખેલી છે, એટલે યથેચ્છ ખંડો કે સંધિઓ ગમે તે ચરણમાં રાખવાની છૂટ નથી, અને તેવી છૂટ રાખતા છંદને "ખંડશિખરિણી" નામ અપાયેલું હોવાથી તેનાથી જુદું નામ મારી નિબદ્ધ રચના માટે "મિશ્રશિખરિણી" કરીને આપ્યું છે. શિખરિણીના સંવાદને અખંડ રાખીને તેના જે સંભાવ્ય ચાર ખંડો બની શકે છે, તે બધાને એમાં સ્થાન આપ્યું છે.

અબદ્ધ ખંડશિખરિણી તો આજના બધા જ નવીન કવિઓ વાપરે છે, પણ પાછળ હું કહી ગયો છું તેમ "પૃથ્વી" છંદની રચનામાં

ગુજરાતી ઉચ્ચારો તેના પ્રયત્ન નહીં જળવાયાથી અગુજરાતી થાય છે, તે તો આ બધા જ સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોની આપણી રચના વિષે કહેવાનું છે. જો સંધિ પાડીને સંધિના પ્રથમાક્ષર પર આવતા ભાષાના શબ્દના સ્વાભાવિક પ્રયત્ન જળવાય તો જ છંદનો લય ને સંવાદ પૂરેપૂરો જળવાય.

ગુજરાતી પિંગળમાં મેં ઘણા છંદો ઉમેર્યા છે, પણ એ નવીન છંદો કાંઈ ખાસ નવા છંદો લખવા માટે જ બનાવેલા નથી. તેમ હોત તો તેમાં પછી ઉતારેલા કાવ્યનો પ્રસાદ કથળી જાત, અને ઘણી કૃત્રિમતા આવત. પણ મારી કાવ્યરચનાની સ્વાભાવિક રીતિ એવી છે કે જ્યારે અંતરમાં ઊછળતો ભાવ આંખની કીકીમાંથી ઊતરવા ઇચ્છતો કવિત્વની જ્યોતિ સાથે સંગમ પામે, અને તેમાંથી કવિતાની જન્મ-પળે મુખમાંથી જે જાતના લયમાં વાણી પ્રથમ પંક્તિમાં ઊતરે, તે લયની બધી શક્તિને ખીલવીને તેમાંથી મૂળ ભાવદર્શનને યોગ્ય નવીન છંદની રચના રચાય. ઘણી વેળા કોઈ સુંદર અંગ્રેજી કે કોઈ યુરોપીય ભાષામાંનું કાવ્ય હું રસભેર વાંચતો હોઉં અને તેના રણકાર શ્રવણપથે હૃદયમાં જામી જાય ત્યારે એ જ ઢબની ગુજરાતી પદ્યરચના કરવાનું મન થાય, અને એના સ્વરો મનમાં ગુંજાઈ રહ્યા હોય–કોઈ વેળા દિવસો સુધી પણ—ત્યારે કવિત્વનો ઝબકારો થતાં એ જાતની નવીન રચનામાં એ નવું કાવ્ય રચાય. કવિના મનોવ્યાપારો અનેક દિશા પ્રત્યે કોઈ અગમ્ય રીતિએ ચાલે છે. કવિએ તો અનુકૂળ પળ પકડી લઈને એ વ્યાપારોને કોઈક પ્રતિમારૂપે મૂર્તસ્વરૂપ આપવાનું છે. મોટા અંગ્રેજ કવિઓની રચનાઓ જુઓ, તેમની પદ્યરચના કેટકેટલી વિવિધ છે! હા, કોઈ મોટા વીરકાવ્ય માટે તેઓ અબદ્ધ રચનામાં અખંડ પદ્યને ઉપયોગમાં લેશે, યા બાયરનના " ડૉન જુઆન" કે "ચાઈલ્ડ હૅરોલ્ડ" જેવાં કાવ્યોમાં નિબદ્ધ પદો વાપરશે; પણ લિરિક જેવાં સંગીત કાવ્યોમાં તો તેઓની સંશોધનશક્તિ અદ્ભુત સાહસવાળી હોય છે, અને તેઓ પણ સ્વિન્બર્ન કવિની માફક ફ્રેંચ અને બીજી યુરોપીય ભાષાઓની કવિતાઓમાં વપરાયેલી પદ્યરચના અંગ્રેજી પદ્યમાં ઉતારે

છે. વિધવિધ ભાવોનાં વિધવિધ ભાવદર્શન માટે સૌ સૌને અનુકૂળ પદ્યરચના કરવા તેમાં વિધવિધ સંવાદ ને લય ભરે છે. કવિની પ્રતિભા કવિતાના આત્મામાં જ ઊતરે તેટલું બસ નથી, એ પ્રતિભા કવિતાના દેહમાં પણ ઊતરવી જોઇએ; તો જ, આપણે પહેલી રેખામાં જોઈ આવ્યા તેમ, કવિતાનો આનંદ સરખી રીતે વહેંચાઇને આત્મામાં તેમ જ દેહમાં સંલગ્નતાથી ઊતરે. એટલે જ દરેક કવિને—સાચા કવિને—પોતાના ભાવદર્શનને અનુકૂળ બને તેવી નવી પદ્યરચના–તેવો નવો છંદ–ઉપજાવવાની સ્ફુરણા થાય છે. આજના કવિઓ તો જાણે આગળથી કોઈ વ્યાપારી સાથે કબાલો કરી રાખ્યો હોય તેમ માત્ર પૃથ્વી, મંદાક્રાંતા, શિખરિણી, વસંતતિલકા, કે ઉપજાતિ અને એ વર્ગના સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદમાં જ મુખ્યત્વે પોતાનું ભાવદર્શન ઉતારે છે. પૃથ્વી છંદમાં લખે તો જ કોઈ કાવ્યગુરુના હૃદયને તૃપ્ત કરી શકે યા સાચા નવીન કવિ તરીકે પોતે ઓળખાઈ શકે, એવું ખોટું વિધાન મનમાં કરી લઇને ઉપર જણાવ્યું તેમ રૂપમેળના માત્ર આઠ દસ છંદોમાંથી જ તેઓ પોતાની પસંદગી કરે છે, અને પછી એ જડ ખોખામાં પોતાના વિચારોને મારી કૂટીને સમાવવા જાય છે. એમ કરતાં ન તો મૂળ પ્રતિભાનો વાણીમાં સ્વાભાવિક જન્મ થતો કે ન તો ભાવદર્શનને અનુકૂળ લય ઉપયોગમાં લેવાતો. આ વિધાન જ કવિત્વને મારી નાખનારું છે, કેમકે તેમાં છંદનો લય અને કવિત્વમય ભાવનું દર્શન એ બન્ને સામસામી દિશામાં દોડે છે, યા બે સીધી લીટીની માફક સમાંતર વહે છે. એવી રચનાથી વાચક કે શ્રોતા રસભંગ થાય અને ભાવદર્શન પોતાના અંતરમાં પૂરેપૂરું નહીં ઊતરતું હોવાથી તે એવા કાવ્યને વાંચતાં કે સાંભળતાં કંટાળો ખાઇને અધૂરું પણ મૂકી દે. આ પરિણામનું ગુહ્ય ઉપર કહેવાયું છે તેમ પૃથક્ કાવ્યોચિત ભાવાનુકૂળ પદ્યરચના નહીં સધાયામાં જ રહેલું છે. કવિની સંશોધનબુદ્ધિની એ ક્રિયામાં ખરેખરી જરૂર છે. આપણી ભાષામાં પણ અનેકાનેક લય ઉપજી શકે તેમ છે. ખોટ છે તે ખરા કળાવિધાયકની. જે ખરો કારીગર છે તેને જુદા જુદા ઘાટની કે નમૂનાની ખોટ નથી. તેની પ્રતિભા તો "નવનવોન્મેષશાલિની"

હોવાથી તે તેનાં નવાં નવાં રૂપ ઘડતો જ રહે છે, અને જેને આંખ છે, સૌંદર્યની કદર છે, તેને એ રૂપો આહ્લાદ પણ આપે છે.

આપણાં પિંગળોમાં છંદોના સેંકડો પ્રકાર આપેલા છે. "દલપત-પિંગળ"માં ચાલીશ માત્રામેળ અને એકસો ને ત્રેવીસ અક્ષરમેળ છંદો બતાવેલા છે, પણ "રણપિંગળ"માં તો સેંકડો છે. ખરી રીતે જોતાં એ બધા પ્રકારોમાંથી બહુ થોડા છંદોનો જ આપણા કવિઓએ ઉપયોગ કીધેલો છે. પદ્યશાસ્ત્રના અભ્યાસની અપેક્ષાને લીધે જ એમ થાય છે. પણ પદ્યશાસ્ત્રનાં મૂળતત્ત્વો જો આપણે એકવાર જાણી લઇએ તો પછી આપણાં ભાવદર્શનોને અનુકૂળ થતા સંવાદો આપણે જ ઉપજાવી લઇને આપણે આપણી ખાસ પદ્યરચનાના શાસ્ત્રીય નિયમો સાચવીને પદ્યબંધ કરી શકીએ. આવા નવા લય ઉપજાવવામાં કવિની સંશોધનબુદ્ધિની તથા મૌલિકતાની પણ અજમાયશ થાય છે. અનેકાનેક ભાવદર્શન માટે દરેક કવિએ થોડીક જૂની ગઢેરોમાં જ ગાડું ચલાવ્યા કરવું, તે તેની શક્તિની પરિમિતતા જ બતાવે છે. બે, ચાર, છ કે આઠ ચરણોના એક ઢાળના નિબદ્ધ છંદો જ સંસ્કૃત અને પ્રાકૃત પિંગળો-માંથી આપણાં પિંગળમાં ઊતરી આવ્યા છે. પણ જ્યારે આપણે અનેક યુરોપીય ભાષાઓનાં પદ્યસાહિત્ય જોઇએ છીએ, ત્યારે તેમાં નિબદ્ધ તેમ જ અબદ્ધ રચનાઓમાં અનેક લાંબાં ટૂંકાં ચરણોના અનેક જાતના લયમાં વિધવિધ પ્રકારો શોભી રહેલા દેખાય છે. આ પ્રફુલ્લ વિવિધતામાં શ્રવણને તેમ જ દૃષ્ટિને ઠારવાની કેટલી પ્રબળ શક્તિ દૃષ્ટિગોચર થાય છે! આપણી પોતાની ભાષાની પદ્યરચનામાં એવા બધા પ્રકારો આપણા પિંગળશાસ્ત્રના જ નિયમાનુસાર છૂટથી થઈ શકે છે, તેના નમૂના મારા પચ્ચીશેક નવા છંદો પૂરા પાડે છે. એમાંના કેટલાક તદ્દન નવા લય પર રચાયેલા છે, તો કેટલાક અનેક સજાતીય વર્ગના છંદોના મિશ્રણથી જૂના લયમાં નવો સંવાદ અને નવી રંજકતા પૂરતા કરવામાં આવેલા છે. એ બધામાં શબ્દ અને અર્થની સંલગ્નતા સધાયેલી છે, તે જ એ નવીન રૂપોને પ્રાસાદિક બનાવે છે. જુદાં જુદાં ભાવદર્શનોને અનુકૂળ ધીર-

ગંભીર કે ત્વરિત ચંચલ, મંદ કે વેગવાન, ટૂંકા કે વિલંબિત લય રાખવામાં આવેલા છે. એમ હોય તો જ કવિતાની છાપ સચોટ રીતે પડે છે, અને શ્રોતાને તેનો પ્રસાદ તત્કાળ મળતાં આનંદ થાય છે. એ નવા છંદોનાં નામ નીચે પ્રમાણે છે.

૧ અદલ, ૨ મોહક, ૩ દિવ્ય, ૪ મિશ્રહરિગીત, ૫ મિશ્રશિખરિણી, ૬ મણિ, ૭ પુનરાવળી, ૮ વીરવિજય, ૯ ચક્રાવલિ, ૧૦ પ્રતિધ્વનિકા, ૧૧ રણગીત, ૧૨ અભય, ૧૩ પ્રભા, ૧૪ રણજિત, ૧૫ ખટપાખંડી, ૧૬ ઉલ્લાસિકા, ૧૭ અગ્નિશિખા, ૧૮ પદ્મ, ૧૯ રણભેરી, ૨૦ દળગીત, ૨૧ ભદ્રિકા, ૨૨ ધ્વનિત, ૨૩ મુક્તધારા અને ૨૪ અખંડ પદ્ય.

આ ઉપરાંત કેટલીક ગરબીઓની પણ નવી રચનાઓ મેં કીધેલી છે. આ વિધાન હજીયે જીવન છે ત્યાંસુધી ચાલ્યા જ કરશે. જુદાં જુદાં પ્રાણીઓના જુદા જુદા દેહોના જેવા છતાં નવા જ રૂપના દેહો વિશ્વસર્જક પ્રભુ બનાવ્યે જ જાય છે, તો કાવ્યસૃષ્ટિનો સર્જક કવિ પણ નવા નવા વાણીદેહ ઉપજાવે તેમાં કશું આશ્ચર્ય નથી. આજન્મ કવિનો એ તો સ્વભાવ જ છે. કવિઓ મૂળથી નવા છંદો બનાવતા જ જાય, અને તેમની પાછળ આવતા પિંગળશાસ્ત્રીઓ એ નવા છંદોના નિયમ દર્શાવીને તેમને પોતાનાં પિંગળોમાં સ્થાન આપતા જાય: આપણાં કે બીજી ભાષાઓનાં પિંગળો એમ જ રચાયેલાં છે. જો આપણા નવીન કવિઓ નવી નવી રચનાઓ નહીં કરશે તો આપણું પોતાનું ગુજરાતી પદ્યશાસ્ત્ર કેવી રીતે વિકાસ પામશે? દીકરા બાપનું જ ધન બેસીને ખાયા કરશે તો એકદિન એ બધું ખૂટી પડશે અને પાછી કંગાલિયત આવશે, પણ દીકરા પણ જાતે રળીને બાપીકા ધનમાં ઉમેરો કરતા જશે તો જ એ વંશની આબાદી કાયમ રહેશે. સંસારના એ મહા સિદ્ધાંતો સાહિત્યને પણ સરખી રીતે લાગુ પડે છે.

હવે, ઉપર જણાવેલા ચોવીશ છંદોમાંના કેટલાક મુખ્ય છંદોની રચનાવિધિ આપણે ઝડપથી તપાસી જઇએ. “અદલ” છંદમાં આઠ ચરણ છે તેમાં ૧–૨–૩–૫–૬–૭ ચરણો “તોટક” માપનાં એટલે

ચાર ચાર સગણનાં છે, અને ૧–૨–૩ તથા ૫–૬–૭ એ ચરણોના ત્રણ ત્રણ પ્રાસ એકસરખા મળે છે. ૪–૮ ચરણોમાં બે સગણ અને છેવટે એક ગુરુ શ્રુતિ છે. એ રૂપમેળ છંદ છે: સુણિયે :

(અદલ)

જગમાં બહુ સુંદરતા સરજી,
બહુ વાર, છતાં, મનની મરજી
મધુરાં ફુલડાં સહુને વરજી
તુજશું બની ઘેલી,
નિરખે નિરખે તુજને જ અહીં,
નહિ દૃષ્ટિ ઠરે સ્થળ અન્ય કહીં,
તુજ મોહ સમો કંઇ મોહ નહીં,
ફુલરાણી ચમેલી !

આ નવીનતામાં "તોટક"નો લય ત્રણ ચરણો સુધી તે જ રાખીને ચોથા ચરણમાં તેના બે જ સંધિ રાખી તેમાં એક ગુરુ શ્રુતિ ઉમેર્યાથી જુદી જ વલણ ધારણ કરે છે, અને તે પછીનાં ચાર ચરણો એ જ ધોરણે બંધાઇને તથા ચોથી ને આઠમી લીટીના પ્રાસ સંધાઈને એ નવા જ છંદનું રૂપ ઊભું કરે છે. વળી આ ચાર સગણથી બનતા ચાર સંધિ પાડીને શબ્દોની ગોઠવણી એવી કીધી છે કે આપણી ભાષાના શબ્દોના ઉચ્ચારના પ્રયત્ન તેમાં મોટે ભાગે જળવાઈ રહે છે, અને તેથી પદ્યરચના શ્રવણસુખદ બને છે.

"દિવ્ય છંદ"ની રચના કેવળ નવીન છે. એ માત્રાબદ્ધ લયમેળ છંદ છે. એનાં ચાર નહીં પણ આઠ ચરણો છે, અને અર્ધસમપદ છે. ૧–૩–૫–૭ ચરણોમાં ૧૪ માત્રા છે, અને ૨–૪–૬–૮ માં ૧૩ માત્રા છે. એનાં ચારે વિષમ ચરણોના ને ચારે સમચરણોના પ્રાસ મેળવ્યાથી બહુ સુસ્વરતા આવે છે, અગર બે બે વિષમચરણોના ને બે બે સમ-ચરણોના પ્રાસ પણ મેળવી શકાય, કે વિષમચરણોના પ્રાસ નહીં મેળવતાં બે બે સમચરણોના પણ પ્રાસ રખાય. એની પણ પહેલી

માત્રા છોડી દઈને તાલ ત્રીજી માત્રાથી શરૂ થાય છે, પછી દર ચાર ચાર માત્રાએ તાલ મુકાય છે. એ છંદ તો હવે "શૂરા બાવીશ હજાર" વાળા બૅલડ યા કથાસંગીત કાવ્યથી જાણીતો થઈ ગયો છે. અને તે આપણા ઘણા નવા કવિઓએ પણ છૂટથી અપનાવ્યો છે.

"મણિ છંદ" પણ એક અંગ્રેજી રચના પરથી લેવાયેલો છે. એમાં તોટકના 'સગણ' બીજના ત્રણ ત્રણ સંધિ જ ૧–૨–૪–ચરણોમાં છે, અને ત્રીજા ચરણમાં ચાર સંધિ છે. એ પણ વિષમચતુષ્પદ છંદ છે. એનું પણ એક પદ સાંભળિયે:

(મણિ)

અમ શસ્ત્ર ન અસ્ત્ર ન કો,
નવ વસ્ત્ર રહ્યાં તન કો;
અમ રક્ષણ કાજ સદા સુણવો
પરશસ્ત્રતણો રણકો!

એમાં ૧–૨–૪ ના પ્રાસ મેળવી ત્રીજી લીટી પ્રાસહીન રહે છે, તેથી જાણે ત્રીજી લીટી જ લંબાઈને સાત સંધિની થતી હોય તેવું લાગે છે ને સૂર પ્રલંબ થાય છે.

"પુનરાવળી છંદ" જેમાં "વીરબાળક બાદલ" વાળું બૅલડ કાવ્ય લખાયેલું છે, તે પણ જાણીતો છે, અને તે આપણા "સ્નેહરશ્મિ" જેવા એક બે નવીન કવિઓએ પોતાનાં કાવ્યોમાં અપનાવ્યો છે. એ છંદના બે વિભાગ છે, અને બીજા વિભાગમાં આરંભની પંક્તિઓ પહેલી, ત્રીજી, પાંચમી, છઠ્ઠી લેખે બેવડાય છે, તેથી લયમાં ઠીક ઝોક આવે છે, અને તે અતિ સુસ્વર બને છે, તેમ જ વીરરસના જમાવ માટે સહાયકારક થઈ પડે છે.

એવો જ બીજો માત્રામેળ છંદ "વીરવિજય" "હો ગુજરાત! હો ગુજરાત!" કાવ્યવાળો છે. એમાં પહેલા ચરણ સાથે બીજા લાંબા ચરણના મધ્ય યતિ આગળના શબ્દનો પ્રાસ મળે છે. સવૈયાના પહેલા

યતિ સુધીનો ચરણવિભાગ ચરણાકુલ છંદની રચનાનો છે, એટલે પહેલું ચરણ ચરણાકુલનું કરીને પછી બે ચરણ સવૈયા એકત્રીશાનાં થાય, અને ચોથું ચરણ ચોપાઈચરણાકુલ વર્ગના ઉધોર છંદનું મુકાય છે. એમ એક જ લયના ત્રણ છંદોના મિશ્રણથી એ છંદોરચના થાય છે. આ મિશ્રણકળામાં બીજ સંધિ સજાતીય હોય તો જ લય સધાય. માત્રામેળ સાથે અક્ષરમેળ છંદનું મિશ્રણ કરાય નહીં.

"ભારતનો ટંકાર" એ ગ્રંથમાંનું પ્રથમ કાવ્ય "પ્રતિધ્વનિકા છંદ"માં લખાયેલું છે. એ છંદ પણ કવિ બ્રાઉનિંગના નીચલા કાવ્યની પદ્યરચના પરથી મારી વિધિ પ્રમાણે ગુજરાતી માત્રામેળ છંદમાં ઉતાર્યો છે:

When the | quiet |–coloured | end of | evening | smiles
૨—૨ ૨—૨ ૨—૨ ૨—૨ ૨—૨ ૨ =૨૨ માત્રા

Miles and | miles,
૨ — ૨ ૨ =૬ માત્રા

On the solitary pastures where our sheep
Half asleep
Tinkle homeward through the twilight, stray or stop,
As they crop—

એનો ગુજરાતી પદ્યમાં થઈ શકતો પુનરાવતાર જુઓ:

આંજ બ | ધે અં | ધાર વ | હી આ | પંથરા | યો = ૨૨ માત્રા.
ઉર છા | યો; = ૬ માત્રા.
તારા પણ સહુ ઝૂમાતા કંઈ પલકારી
નિશ સારી;
આત્મ રહ્યો એકલ મુજ ઊંડું તમ માપી,
નભ વ્યાપી.

ઉપલા અંગ્રેજી કાવ્યમાંના પ્રાસ જેવા ગુજરાતીમાં પણ પ્રાસ આણ્યા છે. એમાં પહેલી માત્રા પર જેમ અંગ્રેજી Trochee સંધિમાં પ્રથમ શ્રુતિ પર તાલ આવે છે તેમ તાલ રાખેલો છે ને પછી દરેક સંધિની પહેલી માત્રા પર તાલ રાખેલો છે. તેમ છતાં એ છંદના મહાતાલ પહેલી, નવમી અને સત્તરમી માત્રાઓ પર જ આવે છે. આપણા જૂના સેંકડો છંદો છતાં હજી કેટલા આવા નવા જ લય ઉપજાવતા અને અમુક અમુક ભાવદર્શનને અનુકૂળ થતા નવા છંદો ગુજરાતીમાં કરવાનો અવકાશ છે! સાચા કવિને એની કશી મુશ્કેલી નથી.

હવે એક તદન નવો છંદ "ખટપાંખડી" સાંભળિયે!

હો મા | રી ગુજ | રાત! | તારા ભક્તો, | કવિઓ, | જ્ઞાની;
તારા | છપ્પન | કોટી | દાની:
તારા ખંડેખંડ સુહવતા સાહસશૂરા પુત્ર સ્વમાની;
તુજ પુત્રીઓની કુરબાની:
તારી ફળફુલવંતી કુંજોની શી જગતભરી મ્હેમાની:
હો મા! પૂંજિયે નિત તુજ પાની!

એમાં ચાર ચાર માત્રાના આઠ સંધિઓ ૩–૫ ચરણોમાં છે, પણ પ્રથમ ચરણમાં સાત સંધિઓ છે અને ત્રીજો સંધિ ત્રણ જ માત્રાનો, સેમાં પહેલી શ્રુતિ ગુરુ ને પ્લુત જોઈએ, તથા અગ્યારમી માત્રા પછી દૃઢ યતિ જોઇએ. ૨–૪–૬ ચરણોમાં ચાર સંધિ છે. તાલ પ્રથમની માત્રાથી શરૂ થઈ ચાર ચાર માત્રા મૂકીને આવે છે, એટલે સંધિની પ્રથમ શ્રુતિ પર જ છે. પ્રાસ છયે છ ચરણોના એક સરખા રાખેલા છે, પછી કોઇને ગમે તો ૧–૩–૫ ચરણોના અને ૨–૪–૬ ચરણોના ત્રણ ત્રણ પ્રાસ પણ મેળવી શકાય.

અને એક વધુ નિબદ્ધ છંદની મારી રચના તપાસીએ. એ છંદ "સૌની પહેલી ગુજરાત" અને "નર્મદની શતાબ્દી" એ મારાં બન્ને કાવ્યોમાં મેં વાપર્યો છે, કેમકે એ વીરરસને અનુકૂળ છે: સાંભળિયે:

કાળાં ઘોર ચઢ્યાં જ્યાં વાદળ ઘેરી અંતર ને આકાશ,
ભર વંટોળ બધે ફૂંકાયા જાણે કરતા સર્વવિનાશ;
ભેરી મૃત્યુતણી જ્યાં વાગી,
સૌ ભય પામી જતાં જ્યાં ભાગી,
ત્યાં આ કોણ પ્રથમ ઝૂકવવા ઊઠ્યું ત્યાગી આશનિરાશ?
કોણે હોમાવી નિજ જાન?
સૌની પહેલી ગુજરાત,
સૌની પહેલી ગુજરાત,
ગુજરાત જ રે ગુજરાત!

આ નવીન છંદમાં ૧–૨–૫ ચરણોમાં ચાર ચાર માત્રાના સાત સંધિ છે અને છેલ્લો આઠમો સંધિ ત્રણ માત્રાનો છે. એમાં સાધારણ તાલની યોજના તો સંધિની પ્રથમ શ્રુતિ પર જ છે, પણ એનો લય સવૈયાના જેવો નથી, કેમકે એના મુખ્ય મહાતાલ બીજા, ચોથા, છઠ્ઠા અને આઠમાં સંધિની પહેલી શ્રુતિઓ પર જ આવે છે, અને પાંચમા સંધિ પછી એટલે વીસમી માત્રા પછી યતિ આવે છે. દેખાવમાં ને રચનામાં સવૈયા એકત્રીશા જેવી આ રચના છતાં મુખ્ય તાલ જુદી જ શ્રુતિઓ પર આવ્યાથી એનો લય જુદો જ સધાય છે. સવૈયાના લયમાં ૧–૩–૫–૭ સંધિઓ પર મુખ્ય તાલ આવે છે, ત્યારે આમાં ૨–૪–૬–૮ સંધિઓ પર આવે છે. સવૈયામાં યતિ ૪ થા સંધિ પછી છે ને આમાં ૫ માં સંધિ પછી છે. ૩–૪–૬ ચરણોમાં પણ એવા જ ચાર સંધિ છે, પણ છઠ્ઠા ચરણનો છેલ્લો સંધિ ત્રણ માત્રાનો છે. એમાં પણ મુખ્ય તાલ બીજા ને ચોથા સંધિઓ પર છે. ત્યારપછીનાં ત્રણ ચરણોમાં પણ ચાર સંધિ છે, પણ પહેલો સંધિ બે માત્રાનો, બીજો ને ત્રીજો ચાર ચાર માત્રાનો ને ચોથો ત્રણ માત્રાનો છે, ને અહીં પણ મુખ્ય તાલ બીજા અને ચોથા સંધિ પર જ આવે છે. આ રચનાથી અને તાલની જગ્યા ફેરવ્યાથી જુદો જ લય સધાય છે.

આવા રૂપમેળ અને માત્રામેળ છંદો ઉપરાંત મેં જે ખરો પ્રયત્નમેળ છંદ ઉપજાવ્યો છે, તે "કલિકા"નો "મુક્તધારા" છંદ છે. એનું સ્પષ્ટીકરણ મેં "કલિકા"માં વિસ્તારથી કીધેલું છે, એટલે ફરીથી તે હું અહીં બતાવતો નથી. પ્રયત્નનાં મૂળતત્ત્વો સમજ્યા વિના અને આપણી ભાષાના ઉચ્ચારોની વિધિથી હજીયે બેખબર રહેલા કેટલાક સાહિત્યકારો ને વિવેચકો એને મનહર વર્ગનો જ માને છે તે યથાર્થ નથી. જાણીતા દૃષ્ટાંત પરથી અણજાણ્યા વિષયના રૂપ ઉપર જઈ તેને સ્ફુટ કરવું, એ શાસ્ત્રીય રીત ધારણ કરી જાણીતા વર્ણમેળ "કવિત" છંદના સંધિ લઈને તેને પ્રયત્નમેળ રચનામાં મેં ઘટાવી બતાવ્યો છે, તેનું હાર્દ બરાબર નહીં સમજાયાથી હજી પણ ઘણા જન ભ્રમ સેવે છે. વર્ણમેળ છંદમાં પ્રત્યેક શ્રુતિ પૂર્ણ બોલાય તો જ વર્ણમેળનો લય સધાય. જો પ્રત્યેક શ્રુતિ, પછી તે લઘુ એટલે કેવળ અંત્ય અકાર સ્વરવાળી હોય તોપણ તેનો પૂર્ણ ઉચ્ચાર વર્ણમેળમાં કરીએ જ, તો પછી આપણી ભાષાના ઉચ્ચારનિયમ પ્રમાણે કેટલીક અકાર સ્વરવાળી શ્રુતિઓ દ્રુત—લગભગ વ્યંજન જેવી બોલાય છે, તેનો નિર્વાહ કેવી રીતે કરી શકાય ? અગાઉ એ માટે હું ઘણું કહી ગયો છું, એટલે અહીં તો એટલું જ કહેવાનું પ્રાપ્ત થાય છે કે વર્ણમેળ છંદ માટે પ્રયત્ન સાધવાની યોજના રખાય તો જ એ છંદો શ્રવણસુખદ બને. નહીં તો ચાર શ્રુતિના શુદ્ધ સંધિ રાખ્યા છતાં જો શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારોના પ્રયત્ન પ્રત્યેક સંધિની પહેલી શ્રુતિ પરના મુખ્ય અને ત્રીજી શ્રુતિ પરના ગૌણ તાલ સાથે સંગમ પામે નહીં તો રચના કથળી જાય અને શ્રવણ કઠોર થાય. ગુજરાતમાં આ વાત આપણા સારામાં સારા કવિઓ કે સાહિત્યકારો સ્પષ્ટ રીતે હજી પણ સમજતા નથી. "મુક્તધારા"ની રચના માટે મારા અનુભવમાં માત્ર આપણા એક જ સાહિત્યવિવેચક રા. ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહે પૂરતો ઉહાપોહ કીધેલો છે ને તેઓ એનું રહસ્ય સારી પેઠે પકડી શક્યા છે. આ પ્રયત્નમેળની એક બીજી રચના "અખંડ પદ્ય" માટે હું ચોથી રેખામાં વિવરણ કરવાનો છું, એટલે અહીં તો આટલો જ ઉલ્લેખ બસ થશે.

આ ઉપરાંત અંગ્રેજી સોનેટ પરથી મેં મારી વિધિ પ્રમાણે જે સોનેટની રચના " ધ્વનિત " નામે ઈ. સ. ૧૯૦૩ માં કરી હતી, તે માટે પણ હવે પછીની ત્રીજી રેખામાં કહેવામાં આવશે.

મારી આ નવીન પદ્યરચનામાંની ઘણી માટે કેટલીક ગેરસમજુતી ચાલતી હોવાથી મેં અહીં તે સર્વનાં સ્વરૂપ સ્પષ્ટ કરી બતાવ્યાં છે. મારા દિવ્ય, રણગીત, વીરવિજય, પુનરાવળી, પ્રભા, મુક્તધારા, વગેરે છંદો તો રા. કેશવ શેઠ, રા. મેઘાણી, રા. જનાર્દન પ્રભાસ્કર, રા. સ્નેહરશ્મિ, રા. જેહાંગીર માણેકજી દેસાઈ, રા. કોલક આદિ ઘણા કવિતાલેખકોએ અપનાવ્યા છે, તેમ જ એની વિધિના અનુસરણમાં મારા છંદોમાં સહજ ફેરફાર કરીને સહેજ નવાં રૂપો પણ બતાવ્યાં છે. એ બધું યથાર્થ છે. કવિઓએ પોતાની રચનાકળાનો પ્રદેશ સારી પેઠે વિસ્તારવો જોઇએ. નવા છંદ કરવા માટે જ નવા છંદ રચવામાં ઔચિત્ય નથી, પણ કવિ પોતાના કુદરતી ભાવથી પ્રેરાઇને પોતાની અમુક વાણીમાં પોતાનું ભાવદર્શન સચોટ રીતે કરાવવા પોતાના ભાવને અનુરૂપ નવી પદ્યરચના યથેચ્છ રીતે કરવા પ્રેરાય, ત્યારે જ નવા છંદો સચોટ સરજાય છે, અને તેમાં સત્ત્વ હશે તો બીજા કવિઓ પણ તેવા જ ભાવ દર્શાવવા તેનો ઉપયોગ કરશે, અને પછી એ નવો છંદ પણ ભાષાના પિંગળમાં ચલણી બની જશે.

કવિ શ્રી નાનાલાલે પણ કેટલીક નવી રચના કીધેલી છે, તેમાં ખંડ શિખરિણી, ખંડ મંદાક્રાંતા, વર્દ્ધિત ઉપજાતિ, વર્દ્ધિત વસંતતિલકા, એમ પ્રચલિત રૂપમેળ છંદોના ખંડો ઉમેરી કે બાદ કરીને બનાવેલા છે. " વસંતોત્સવ"નું અર્પણકાવ્ય " નયન ઊઘડ્યું પેલું ઓજસ્વી નવલ પ્રભાતનું " એ પંક્તિથી શરૂ થાય છે, એ બેશક નવીન રચના છે. એને એમણે કશું નવું નામ આપેલું જણાતું નથી, પણ વિષમ હરિગીત છંદના ચાર " દાલદાદા " સંધિઓમાંના બીજા સંધિમાંની બીજી શ્રુતિ જે 'લ' તેનો લોપ કરીને તે બનાવેલો છે. જોઇએ.

નયન ઊંઘજ્યું | પેલું ઓ | જસ્વીં નવલ પ્ર | ભાતનું,

એમાં એક ઘટતી લઘુ શ્રુતિ બીજા સંધિમાં નાખીને સુણિયે :

નયન ઊંઘજ્યું | પેલું ત્યાં ઓ | જસ્વીં નવલ પ્ર | ભાતનું.

પદ્યરચના સંબંધી કવિ નાનાલાલની સૌથી મોટી વિચિત્રતા તે એમના અપદ્યાગદ્યની. એઓ જણાવે છે કે એઓ અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ'ના જેવો મહાછંદ શોધવા ગયા અને તેને બદલે એઓ આ અપદ્યાગદ્ય જેને "ડોલનશૈલી" જણાવે છે, તેને કિનારે જઈને લાધ્યા ! એ અછાંદસ રચના માટે મેં પ્રતિકાવ્યોમાં તેમ જ એ માટેના મારા લેખોમાં તથા આ વ્યાખ્યાનમાળામાંની પહેલી રેખામાં પૂરતી તપાસ લીધેલી છે, કે એ રચના પદ્ય નથી, એટલે તે કવિતાનો ખરો દેહ જ નથી. કાલમાન કળાની નિયમિત ગતિના પ્રવાહને સાચવતો ને તેનાં તાલબિંદુઓને નોંધતો લય તે ડોલન. એ અનિયમિત હોય તો તે ડોલન નથી જ. તો પછી એવી રચનાને "ડોલનશૈલી" લેખે ગણાવવી તેમાં અસત્યદર્શન છે. વળી "શૈલી"નો અર્થ નથી પદ્ય કે નથી છંદ. શૈલીનો અર્થ તો રીતિ, લઢણ, વલણ, એવો જ થાય. લઢણ કે વલણ પદ્યમાં યે હોય ને ગદ્યમાં યે હોય. એ તો લેખકની લેખનવિધિનું લક્ષણ છે. એટલે આ "ડોલનશૈલી" શબ્દ ભ્રામક છે. એને પદ્યરચના સાથે કંઈ સંબંધ નથી. લેખનકળાનાં બે જ અંગ છે: પદ્ય અને ગદ્ય. જે લેખન નથી પદ્ય કે નથી ગદ્ય તે નપુંસક ને નકારવાચક જ છે, એટલે જ એ વિધિને મેં આપેલું નામ "અપદ્યાગદ્ય" સાર્થક છે. એ પદ્ય નથી, એટલે પહેલી રેખામાં આપણે સ્પષ્ટતાથી જોઈ આવ્યા તેમ એ કવિતાનો ખરો દેહ જ નથી, અને એવી લેખનવિધિમાં ઊતરેલા કવિત્વમય વિચારો તે વિચારો જ રહી જાય છે, તેમાં કાવ્યરસનો શુદ્ધ ગુટકો જામતો જ નથી, અને તેથી તેને શુદ્ધ કવિતા તરીકે કહી કે ગણી શકાય જ નહીં. કવિતાપ્રદેશના સીમાડા પર આવીને એ લેખન રહી જાય છે, અને સાચા પદ્યમાં જેવું ભાવદર્શન શ્રોતાને થાય તેવું આ અપદ્યાગદ્યમાં કદી થતું જ નથી. અહીં

તો એ માટે આટલી જ નોંધ બસ છે. એ નવી શૈલીને એમની જ નવલ "ઉષા"માંના ગદ્ય જેવું ભાવબદ્ધ ગદ્ય (impassioned prose) કહી શકાય.

રા. બળવંતરાય કલ્યાણરાય ઠાકોરે પણ મંદાક્રાંતા, સ્રગ્ધરા, વસંતતિલકા વગેરે રૂપમેળ છંદોના ખંડો, ખંડરચના કે મિશ્રરચના કરેલી છે. ચામર અને નારાચ છંદોના ગુરુલઘુ કે લઘુગુરુ સંધિઓનાં આવર્તનવાળી નિબદ્ધ પદ્યરચનાને "ગુલબંકી" નામ આપીને પ્રત્યેક ચરણમાં એવા ગમે તેટલા સંધિ રાખી શકાય એવી અબદ્ધ પદ્યરચના પણ એમણે દાખલ કીધી છે, અને તેવી રચના એમની પાછળ જતા આધુનિક નવીન કવિઓ રા. ચંદ્રવદન મહેતા, રા. સુન્દરમ્, રા. ઉમાશંકર જોષી તેમજ બીજાઓએ સફળતાથી અને કેટલીક કળાથી પણ વાપરી છે. લઘુગુરુનાં સીધાં આવર્તન પ્રવાહને ત્વરિત વેગ આપે છે, અને કેટલાક ભાવ માટે એ અબદ્ધ રચના અનુકૂળ થાય તેવી છે. પણ રા. ઠાકોરે પોતાની છૂટ લેવાની વિધિ એમાં પણ કાયમ રાખીને એ રૂપમેળ રચનામાં પાછી એક ગુરુ શ્રુતિને બદલે બે લઘુ શ્રુતિઓ વાપરી તેને માત્રામેળ કરી દીધી છે, એટલે છંદના રૂપમેળ લયમાં પાછો ભંગ થાય છે.

સંગીત અને પદ્યરચનાની કેટલીક અધૂરી માહિતીને લીધે રા. ઠાકોરે "પૃથ્વીછંદ"ને પોતે "અગેય" માની લઈને તેને તેવે રૂપે ગુજરાતી કવિઓની દૃષ્ટિએ પાડ્યો, અને એ છંદમાં (તેમ જ બીજા રૂપમેળ છંદોમાં પણ) એમણે એમનાં કહેવાતાં સોનેટો લખ્યાં, અને અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ' જેવી એ છંદમાં પદ્યરચના કરી બતાવી. અંગ્રેજી ભાષામાં તે ભાષાના શિષ્ટ કવિઓએ જે રૂપે નિયમને ધારણ કરીને તેમનાં સોનેટો કે તેમનું અખંડ પદ્ય-બ્લૅંક વર્સ-લખેલાં છે, તેના અધૂરા પરિચયથી અને તેના મુખ્ય નિયમોને અવગણીને તેમણે એ બન્ને અંગ્રેજી કિંવા યુરોપીય ભાષાઓની પદ્યરચના આપણી ગુજરાતી કવિતામાં દાખલ કરવા પ્રયાસ કર્યા છે. આ બન્ને પદ્યરચના ઉપર

અંગ્રેજી પદ્યશાસ્ત્રીઓએ વિશિષ્ટ ગ્રંથો લખેલા છે, છતાં એ રચનાઓનાં પૂર્ણ રૂપો આપણી ભાષામાં એ ઉતારી શક્યા નથી, અને માત્ર તેમના બે ત્રણ અંશોનું જ ગ્રહણ કરીને એવી કાચી રચનાને મૂળ યુરોપીય રચનાના અસલ નામે આપણી આગળ મૂકી છે. આ રચનાઓની આપણા અંગ્રેજી કેળવણી લીધેલા નવીન કવિઓ તેમ જ વિવેચકોએ તાત્ત્વિક પરીક્ષા હજી સુધી કીધી નથી, અને એકવેળા એક સાક્ષરને હાથે ગમે તેવો ગબડાવેલો ગોળો હજી ગબડ્યા જ કરે છે, અને તે આપણી કવિતાને વિરૂપ કરે છે, તો બીજી દિશાથી એ યુરોપીય રચનાઓ માટે આપણા વાચકવર્ગમાં ખોટો ખ્યાલ ઊભો કરે છે. એ બંને રચના માટે જરાક વિસ્તારથી ઉહાપોહ કરવાની અગત્ય છે, કેમકે છેલ્લા દોઢેક દશકાના કાવ્યસાહિત્યના દર્શનથી રા. ઠાકોર એ કાળમાં પ્રગટ થયેલા નવીન કવિઓના આચાર્ય જેવા થયા છે એમ જણાય છે, અને ઊગતા કવિઓ કવિતાનો ધોરી માર્ગ તજીને આ ખોટી રચનાઓની આડકેડીઓ પર ચઢી ગયા છે, એટલે એ વિષયને હું હવે પછીની ત્રીજી અને ચોથી રેખાઓમાં વિસ્તારથી ચર્ચીશ. એથી એ વિશિષ્ટ રચનાઓ માટે અહીં તો આટલી જ નોંધ બસ થશે.

દલપત–નર્મદ પછી આપણા નવીન કવિઓ સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદો પર દેખાદેખીએ અને સ્પર્ધામાં પડી વિશેષ મોહ રાખતા થયા, છતાં એ રૂપમેળ છંદોની વિશુદ્ધ રચના—સંસ્કૃતમાં થતી હતી કે હજી થાય છે તેવી—તો તેમનાથી થઈ શકી જ નથી. એ બધા આખરે "રૂપબદ્ધ લયમેળ" રચના જ કરે છે. એનાં કારણો તો હું પાછળ આપી ગયો છું. પણ નરસિંહ મહેતાથી દયારામ કે દલપતરામ સુધી આપણી કવિતાની બાલભાષાનો દોરો જે એકસરખો વણાયેલો છે તે મોટે ભાગેના અંગ્રેજી કેળવણી લીધેલા આધુનિક કવિઓએ તોડી નાખેલો હોવાથી, અને છેલ્લાં ચારસો વરસથી ચાલી આવેલી આપણી શિષ્ટ મિષ્ટ તળપદી ગુજરાતી ભાષાના એ દોરામાં ભારે અપરિચિત સંસ્કૃત શબ્દોના ગાંઠ પર ગાંઠ પડ્યાથી અભણ નહીં પણ કેળવાયેલા શિષ્ટ

સમાજને પણ આધુનિક કવિતા શુદ્ધ ગુજરાતી રૂપમાં નહીં પણ કોઈ વિચિત્ર જાતના ભેળંભેળ વસ્ત્રો ધારણ કરેલા રૂપમાં નજરે પડે છે, અને તેનાથી કંટાળો ખાઈને તે દૂર ભાગે છે. આપણાં કાવ્યપુસ્તકો સમાજમાં નજેવાં ખપે છે, તે જ એ સ્થિતિનો પ્રત્યક્ષ પુરાવો છે. સાહિત્યના ઉત્તમાંગ જેવી, પોતાનામાં નવે રસ ધારણ કરતી ભાવપૂર્ણ કવિતા જો આપણા કેળવાયેલા સમાજને પણ આકર્ષતી બંધ થાય, તો આપણે આપણા હૃદયમાં તેનાં કારણોનું સંશોધન ચલાવવું જોઈએ.

આપણે જોઈએ છીએ કે હજી પણ આપણી કવિતારચનાનું એક અંગ—ગરબા, ગરબી, રાસ, ભજનપદ—આપણા સમાજના અભણ, અર્ધભણ કે સુશિક્ષિત વર્ગોને આકર્ષી રહ્યું છે. ગરબીઓનાં પુસ્તકો પર પુસ્તકો આપણા ઉત્તમથી કનિષ્ટ કવિઓ પ્રકટ કરતા જાય છે, તે બધાં ખપી જાય છે, એ જ બતાવે છે કે આપણો સમાજ આપણા ઊંચે બેસણેના મહાસાક્ષરો ધારે છે તેવો કેવળ અરસિક તો નથી જ. કવિ નાનાલાલનાં ઊંચી કલ્પના ને સૂક્ષ્મ ભાવોથી ભરેલાં રાસનાં પુસ્તકો કેટલાં ખપે છે તે તો આપણે સૌ જાણીએ છીએ. કારણ શું હશે? શું એમની ભાષા અશિષ્ટ છે? શું એમની કલ્પના છીછરી કે સામાન્ય છે? શું એમનું ભાવદર્શન ઊતરતા પ્રકારનું છે? જોજો, હૃદયપર હાથ મૂકીને તથા બુદ્ધિની પ્રમાણિકતા રાખીને ઉત્તર આપજો! સમાજને એ કવિતા આકર્ષે છે, તેની તૃષા એ ભીંજવી શકે છે, કેમકે સમાજને તેના લોહીમાં વહેતી પેલી પૂર્વકાળથી ઊતરી આવેલી શિષ્ટ મિષ્ટ પ્રાસાદિક બાલભાષામાં લખાયેલી એ કવિતા મળે છે. એ કવિતાથી તે કંટાળીને મુખ ફેરવતો નથી, પણ ઉલટો તે હર્ષભેર એ કવિતાને વધામણે જાય છે! સંસ્કૃત છંદોમાં લખાયેલી કવિતા હવે સમાજને વિદેશી જેવી જ લાગે છે, કેમકે તેની પ્રચલિત વાણીના ઉચ્ચાર જુદા છે, અને એ કુદરતી ઉચ્ચારથી વિભિન્ન ઉચ્ચારો પ્રગટાવતા સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદો તેમને ખડકાં જેવા લાગે છે. તેમનું હૃદય જ તેમને એ ઉચ્ચારો કઢાવતાં વારે છે. તેમની પોતાની તળપદી ગુજરાતી ભાષા જે કવિતામાં સંભળાતી હોય તે કવિતા, પછી

તે કોઈ નાના કવિની હોય કે કવિ શ્રી નાનાલાલની હોય, પણ તે તેના હૃદયને જીતી લે છે, અને એ જ કવિતા તેને અલૌકિક આનંદ આપે છે.

જેના અંતરમાં કવિતાનું સ્વાભાવિક દિવ્ય સંગીત કદી ઊતર્યું જ નથી, જેના હૃદયે કવિતાની અનિવાર્ય ગેયતાની સાચી ઊર્મિઓ કદી ઉછળાવી જાણી નથી, જેના કંઠમાં કવિતાનો કોકિલ કદી ટહૂકી ઊઠ્યો નથી, અને જેણે માત્ર કવિતાની વાણીનું એક અનુષંગિક અંગ જે બુદ્ધિ કે વિચાર છે, તેને જ કવિતા માની લીધી છે, એવાને જ કવિતાના આ સુભગ પ્રકાર તરફ ઉદાસીનતા કે ઘૃણા હોઈ શકે. બાકી આજે પણ પૃથ્વી છંદનાં ખડકાંઓમાં અથડાતા પછડાતા ને વ્યથા અનુભવતા આપણા ઘણા નવીન કવિઓ આપણી કવિતાના આ સુંદર ને આહ્લાદક પ્રકાર તરફ વખતોવખત વળ્યા છે, અને તેમાં કેટલાંક સુંદર ભજનપદો, ગરબા, ગરબી, દેશીઓ, અને ગીતો તેમણે લખ્યાં છે, અને તેમાંનાં કેટલાંક સમાજે સત્કાર્યાં પણ છે. રા. સુન્દરમે પ્રેમાનંદભટના “ સુદામાચરિત્ર ” આખ્યાનનો દોરો લંબાવીને દેશીઓમાં લખેલું કાવ્ય “ લોકલીલા ” તેમાંના કેટલાક આધુનિક કવિતાલેખનના દોષો પ્રવેશેલા હોવા છતાં સુંદર બન્યું છે, અને તે સમાજને જરૂર આકર્ષે તેવું છે. રા. ઉમાશંકર જોષીનું “ ભોમિયા વિના મારે ભમવા’તા ડુંગરા ” એ સુંદર આદિ પંક્તિવાળું કાવ્ય, રા. સ્નેહરશ્મિની “ રજનીના ઓળા આવે, સાહેલડી ”એ આદિ પંક્તિવાળી કરુણરસિક મોહક ગરબી અને બીજા નવકવિઓનાં એ ખરી ગુજરાતી વલણનાં કાવ્યો સમાજને આકર્ષે અને તૃપ્ત કરે તેવાં છે જ, અને તેનો તેમણે અનુભવ પણ લીધો છે.

દયારામ કવિએ પોતાના સંગીતશાસ્ત્રના જ્ઞાનને લીધે ગરબીઓના અનેક ઢાળ નવા બનાવી આપણા કાવ્યસાહિત્યના એ અંગને પ્રફુલ્લ ખીલવ્યું હતું. તેમની પછી આજ સુધીનો એક સૈકો વહી ગયો છે, પણ ગરબીઓના કેવળ નવીન ઢાળો કે તેનાં સુભગ મિશ્રણ બહુ થોડાં

થયાં છે. નાટકોમાં નવી ગરબીઓ રચાયેલી છે, અને તેમાંની "પૂનમ ચાંદની ખીલી પૂરી અહીં રે" એ નવીન ઢાળની જે સુંદર ગરબી છે, તેના જેવી તો ઘણી જ થોડી લખાઈ છે. હાલમાં જે નવી ગરબીઓનાં રૂપ કે મિશ્રણ થાય છે, તેમાં બહુધા સંગીતશાસ્ત્રના અટપટા સૂરોના કે ઉસ્તાદી સંગીતનાં દર્શન થાય છે, પણ ગરબી તરીકે ગાતાં ને ગરબી સાથે લેવાતી તાળી કે હીંચ જોતાં આપણી મૂળ ગરબીઓ જેવાં એ રૂપ લાગતાં નથી. ગરબીમાં તો લોકહૃદયમાં ઝટ ઊતરી જાય ને કંઠે ચઢે એવું સાદું સંગીત જોઇએ. કવિ નાનાલાલે ગરબીઓના જૂના ઢાળમાં કહીં કહીં સરવાળા બાદબાકી કરીને તેમાં નવી ઝમક આણેલી છે. તેમજ મારી "પ્રકાશિકા" માં "ફૂલડાં" પર લખેલી "મારે માંડવડે પધારો મહારાજ, ફૂલડાં વીણિગ્રે રે લોલ" એ આદિપંક્તિ-વાળી ગરબી, "ગોપીકા" પર લખેલી "મારી મટુકીમાં હો મહારાજ, મહીડાં છલકે રે" એ આદિપંકિતવાળી ગરબી, "મીઠાં બાળકડાં પોઢોજી રુમઝુમ પારણે રે" એ પંકિતવાળા "હાલરડા" ની ગરબી, તથા "સંદેશિકા" માંની "નીંદરડી આવીને મારા બાગમાં પેઠી" એ પંક્તિ-વાળી ગરબી, તેમ જ "ત્રિકાલ" પર લખેલી "મીઠી મીઠી બોલે વસંતઉર લોલે" એ આદિપંકિતથી શરૂ થતી ગરબી–એ બધા નવી ગરબીઓ રચવાના મારા પ્રયાસ હતા. એમાંની બેક ગરબીઓના ઢાળ બીજાઓએ પણ લીધેલા છે. આ દિશા તરફ પણ આપણા નવા કવિ-ઓએ પોતાની દૃષ્ટિ ફેરવવી જોઇએ, અને જનસમાજને આકર્ષતા એ આહ્લાદક કાવ્યાંગની વાડીમાં નવા છોડ વાવી ઉછેરવા જોઈએ.

આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં પદ્યરચનાનો વિકાસ કેમ અને કયે માર્ગે થયો છે તે એવી રીતે આપણે ઉપર વિહંગાવલોકન રૂપે જોઈ આવ્યા છીએ. એ વિકાસમાં આધુનિક કવિઓએ, એટલે નવીન પાશ્ચાત્ય કેળવણી લઇને બહાર પડેલા કવિઓએ, આપણા પદ્યશાસ્ત્રના નિયમોની અને તેનાં સ્વાભાવિક વલણોની અધૂરી સમજથી કેટલીક આડકેડીઓ પાડી દીધી છે, તથા આપણા કાવ્યસાહિત્યને તેમ જ એ સાહિત્યમાં રસ લેતા આપણા રસિક

જનસમાજને કેટલાકે અન્યાય પણ કીધો છે. આ બે રેખાઓમાં આધુનિક કાળમાં પાશ્ચાત્ય વિદ્વાનોએ જે ઊંડું સંશોધન પદ્યશાસ્ત્રના વિષયમાં કીધું છે, તેનું તલસ્પર્શી દર્શન કરાવવા મેં પ્રયત્ન કીધો છે. મારા નવીન ગુર્જર કવિબંધુઓને તેમ જ કાવ્યવિવેચકોને તેમના પૂર્વગ્રહો બાજુએ મૂકીને સહૃદયતાથી તેમ જ સૂક્ષ્મ નિરીક્ષણથી આ વિષય પર ધ્યાન આપવા હું વિનંતિ કરું છું. ઘણાં વર્ષોથી ચાલતી આવેલી કેટલીક માન્યતાઓ ખોટા પાયા પર હતી, એવું દર્શન થતાં એ માન્યતાઓ પર જ જેના કાવ્યજીવનની મર્યાદાઓ અને મહેલાતો બંધાયેલી હતી અને છે, તેવાઓનાં હૃદયને કાંઈક કચવાટ અને આઘાત પણ થાય, તો નવાઈ નથી. મારા પોતાના કાવ્યજીવનની અર્ધી અવધ સુધી મારા પોતાના નિકટના પૂર્વગામી અને સહગામી કવિઓની માફક હું પણ એ માન્યતાઓના પ્રવાહમાં તણાયો હતો, એટલે એ માન્યતાઓથી ઊપજેલી મારી કૃતિઓ પણ એટલી જ દોષિત હતી, અને હું પણ એ જ પ્રવાહમાં જાણ્યેઅજાણ્યે તણાયો હતો. એ મારો એકરાર મારા સર્વ ગુજરાતી કવિબંધુઓ સાંભળીને પોતે આશ્વાસન લઈ શકશે. પણ ભૂલ સમજાઈ ત્યાંથી પ્રમાણિકતા જાળવીને પાછો સત્પંથ ધારણ કરવો એ વિકાસ પામતા માનવજીવનનો તેમ જ કળાવિધાયકનો ધર્મ છે. આપણે અહીં જ નહીં પણ ઇંગ્લૅંડમાં તેમ જ યુરોપ અમેરિકામાં પણ આજે એવી જ સ્થિતિ પ્રવર્તે છે. કવિતાના મૂળ સંબંધીનું જ્ઞાન વિસારે પડતાં નવું નવું કરવાને ઉત્સાહી રહેતું કવિહૃદય બહુ વેળા વાંકાંચૂકાં પગલાં પાડી દે છે. આપણે આજના એ જ પાશ્ચાત્ય કાવ્યસાહિત્યના વિપથ ગયેલા પ્રવાહને આદર્શ માની લીધો, અને આપણે પણ કવિતાના સત્પંથથી આડે માર્ગે ફંટાઈ ગયા; એની શિક્ષા જનસમાજે આપણને આપી છે. પણ જાગ્યા ત્યાંથી સવાર ગણીને પાછા આપણા સત્યદર્શી પૂર્વજોએ પાડેલા ધોરી માર્ગે જવામાં આપણને કશી નાનમ નથી. ભૂલ કરીને જ શીખવું ને સદ્‌જ્ઞાન લેવું એ જ મનુષ્યતા છે. પશુતામાંથી મનુષ્યતાનો વિકાસ આખી માનવજાતિ સાધતી આવી છે

અને સાધતી જાય છે, તે જ મનુષ્યતામાંથી દિવ્યતા પણ વિકાસ પામે છે. પ્રભુ કરો કે આપણું મુખ અને આપણી આંખ એ દિવ્યતા ભણી જ વળતાં રહે, જેથી પશુતા છૂટતાં છૂટતાં મનુષ્યતા વધતી ગઈ, તેમ મનુષ્યતા છૂટતાં છૂટતાં દિવ્યતાનો વધારો થતો રહે! અસ્તુ!

ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા

રેખા ત્રીજી

"અર્વાચીન કવિતાનાં વિદેશી પદ્યસ્વરૂપો"

(ગઝલ, ઓડ અને સોનેટ)

રેખા ત્રીજી

"અર્વાચીન કવિતાનાં વિદેશી પદ્યસ્વરૂપો"

(ગઝલ, ઓડ અને સોનેટ)

ગુજરાતી કવિતાના પદ્યવિકાસનું છેલ્લાં ચારસો વર્ષનું દિગ્દર્શન આપણે આગલી બે રેખાઓમાં સ્પષ્ટતાથી કરી આવ્યા. આપણા દેશના જૂનામાં જૂના ધર્મગ્રંથમાં વપરાયેલા સાત મૂળ છંદોમાંથી ધીમે ધીમે પદ્યનો વિકાસ મહાસંસ્કૃતમાં, સંસ્કૃતમાં, પ્રાકૃતમાં, અપભ્રંશમાં અને છેવટે તેમાંથી ઊતરેલી આપણી ગુજરાતી ભાષામાં ધીરે ધીરે કેમ થતો ગયો, તેમાં ફેરફારો પણ કેવા થતા ગયા, અને છેવટે અંગ્રેજી, ફારસી ને બીજી વિદેશી ભાષાઓના સંસર્ગથી અને અભ્યાસથી પદ્યરચના માટે આપણા વિચારમાં શું શું પરિવર્તન થયું, તે બધું આપણે ઝડપથી અવલોકી આવ્યા. કવિઓની પ્રતિભા ભાવ, કલ્પના, વિચાર વગેરે કાવ્યનાં અનેક અંગોને નવીનતાથી દર્શાવવા મથી રહે છે, એટલે એ દર્શન માટે વપરાતી વાણીમાં પણ તેઓ કાંઈક નવીનતા લઈ આવવા ઉત્સુક રહે છે. જુદી જુદી ભાષામાં વપરાયેલા પદ્યરચનાના જુદા જુદા ઘાટ કવિની આંખને હુંમેશ આકર્ષે છે, અને તે ઘાટને પોતાનો કરવા લલચાય છે. મનુષ્ય જાતિનું હૃદય એક જ છે, અને દેશકાલને અનુસરીને તેના બાહ્યવર્તનમાં અને તેની બુદ્ધિમત્તામાં થોડો ઘણો ફેર હોય, છતાં તેના ભાવવિકાસમાં ઝાઝો ફેર હોતો નથી. એટલે કવિતા જે મુખ્યે ભાવદર્શનની કળા છે, તે પોતાની જાતીય વિશિષ્ટતા રાખવા સાથે બીજા દેશોની ને બીજી ભાષાઓની કવિતાના વિકાસમાંથી ઊપજેલાં જુદાં જુદાં પદ્યસ્વરૂપોમાંથી પોતાને અનુકૂળ પડતાં સ્વરૂપો વખતોવખત અપનાવી લે છે. દુનિયાની તમામ ભાષાઓની કવિતામાં એમ બન્યું છે. યુરોપીય ગ્રીક કાવ્યસાહિત્યની પદ્યરચના લાટિન અને પછી ઇટાલિયન કવિતામાં ઊતરી. અને એ બે ભાષાનાં કાવ્યસાહિત્યમાંથી ફ્રેંચ, સ્પેનિશ, પોર્ચ્યુગીઝ અને અંગ્રેજી

કવિઓએ ઘણી રચનાઓના પ્રકારો અપનાવ્યા છે, તેમાં ઈસુની ઓગણીસમી સદીમાં તો ફ્રેંચ અને જર્મન કવિતાના અનેક પદ્યરચના-પ્રકારો અંગ્રેજી કવિતામાં દાખલ થયા છે. એ જ પ્રમાણે અંગ્રેજીમાંથી પણ બીજી ભાષાઓની કવિતાએ ઘણું લીધું છે. સંસ્કૃત-પ્રાકૃતમાંથી ઉત્પન્ન થયેલી આપણી ગુજરાતી ભાષામાં પણ આપણા કવિઓએ જૂની પરંપરાની દેશીઓ અને છંદો ઉપરાંત હિંદી વ્રજભાષામાંથી મનહર છંદ અને સવૈયા, છપ્પા, જેવી અનેક પદ્યરચના અપનાવી છે. મરાઠી કવિતામાંની કેટલીક લાવણીઓ, અંજનીગીત, દિંડી અને અભંગની રચના આપણે અપનાવી છે. બંગાલીનો પયાર છંદ જે 'કવિત' વર્ગનો છંદ છે તે પણ હમણા આપણા એક નવીન કવિએ અજમાવ્યો છે. અંગ્રેજીની પદ્યરચના જોઇને તેમાંનાં સોનેટ, ઓડ, અખંડ પદ્ય અને અંગ્રેજી લિરિકોના કેટલાક પદ્યપ્રકારોના પ્રયોગો આપણે ત્યાં થયા છે ને હજી થાય છે. ફારસીમાંની ગઝલ, બેત વગેરે રચનાઓ પણ આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં નર્મદ કવિના વખતથી દાખલ થઈ છે. દિલગીરીની વાત એટલી જ છે કે આપણા ભારત દેશની આપણી ભગિનીભાષાઓમાંથી આપણા કવિઓએ જે જે લીધું છે, તે મોટે ભાગે પૂરું સમજીને શુદ્ધ ઉતાર્યું છે. પણ ફારસી અને અંગ્રેજી ભાષાઓનાં કાવ્યસાહિત્યમાંથી જે જે પ્રકારો આપણા મોટે ભાગના કવિઓએ આપણી ભાષામાં દાખલ કીધા છે, તે સાંગોપાંગ શુદ્ધ નહીં પણ અધૂરા અને કેટલીક રીતે ભ્રામક પણ છે. અજાયબીની વાત એ પણ છે કે એ વિદેશી કવિતાના પ્રકારો દાખલ કરનારા મોટે ભાગે આપણી યુનિવર્સિટીઓના સ્નાતકો છે, અને તેઓને એ વિદેશી ભાષાઓનાં કાવ્યસાહિત્યનો પરિચય થયેલો છે, છતાં તે અધૂરો અને તલસ્પર્શી નહીં હોવાથી તેમણે છક્કડ ખાધી છે, અને કેટલાંક ખોટાં વિધાન બાંધીને મૂળ પ્રકારોની શુદ્ધિ જાળવી નથી. આ રેખામાં આપણે એ બધું ઉદાહરણથી તપાસી જઇશું ત્યારે આ વક્તવ્ય વધારે સ્પષ્ટ થશે.

ગઝલ આદિ ફારસી રચનાઓ

ગઝલનો શુદ્ધ પ્રકાર આપણી ભાષામાં પ્રથમ બાલાશંકરની અને મણિલાલની કોઈ કોઈ ગઝલમાં મળે છે. તે અગાઉ એનું એક બીજું રૂપ જે "રેખતા" ને નામે બોલાતું હતું, તે પ્રથમ દયારામ કવિની વ્રજભાષાની કવિતામાં એક ઠેકાણે વપરાયેલું છે: સુણિયે:

લગી હૈ યાદ પ્રીતમકી, તલફ્કેં જીયા જાવેગા,
મુજે સો કહો સૈયાં મેરી, મેરા જાની કબ આવેગા.

× × ×

ઉનોને મુજે હેમક બૂઝી, કીધા કીનો ભરમાયા હૈં,
કહેગી કબ જબાં મેરી, દયાકા પ્રીતમ ઘર આયા હૈં.

આ "રેખતા" "દયારામકૃત કાવ્યસંગ્રહ" ભાગ ૧ લામાં ૬૨૪ મે પાને છપાયેલા છે. ફારસી કવિતામાંથી ગઝલના જે બે પ્રકારો આપણી ભાષાની કવિતામાં વિશેષ વપરાઈ ઘણા લોકપ્રિય થયેલા છે, તેમાંનો આ એક પ્રકાર છે. ફારસી પિંગળમાં એને "બહરે હઝજ્ મુસમ્મન્ સાલિમ્" કહે છે, અને એની તર્ઝ નીચે પ્રમાણે છે:

મફાઈલુન્ મફાઈલુન્ મફાઈલુન્ મફાઈલુન્
લગાગાગા લગાગાગા લગાગાગા લગાગાગા

આપણી પિંગળની પરિભાષામાં એ "લગાગાગા" બીજના ચાર સંધિઓનાં બે ચરણોનો છંદ છે, એટલે ૧+૨+૨+૨ મળી સાત માત્રાનો એ સંધિ છે ને ચરણની બધી મળી ૨૮ માત્રા છે, અને ૨–૬–૯–૧૩–૧૬–૨૦–૨૩–૨૭ માત્રાએ તાલ છે. આ નિયમથી તપાસતાં દયારામની રચના કેવળ શુદ્ધ નથી. પ્રથમ ચરણમાં જ બીજા વિભાગમાં "તલફ્કેં જી/યા જાવેગા" છે તેમાં જ્યાં છેલ્લા સંધિની પહેલી શ્રુતિ લઘુ જોઇએ તેને બદલે "યા" ગુરુ શ્રુતિ વપરાઈ છે, ને સંધિ તેમ જ તાલ તૂટ્યો છે. એ જ પ્રમાણે બીજાં ચરણો તપાસશો તો સંસ્કૃત નિયમ પ્રમાણે

બધાંમાં જ રચના શિથિલ હોઈ કાં તો અક્ષર વધી પડે છે કે કાં તો લઘુને બદલે ગુરુ શ્રુતિઓ વપરાયેલી છે. એ રચના પણ જાણે પાછી સામાન્ય અનિયમિત લય પર મુકાયેલી છે. એ દયારામનો "રેખતો" જોઈને યા વ્રજભાષામાં વપરાયેલા રેખતા જોઇને નર્મદ કવિએ પણ "રેખતા"નું એકાદ કાવ્ય લખેલું છે:

અહા પૂરી ખીલી ચંદા, શીતળ માધુરી એ સુખકંદા.

એમાં પણ એ ગઝલનો "લગાગાગા" સંધિ બીજા વિભાગમાં લથડી પડ્યો છે.

નર્મદાશંકર પછી એ "રેખતા" હરિલાલ ધ્રુવે, ગોવર્ધનરામે અને નરસિંહરાવે ઘણા લખ્યા છે, તેમાં હરિલાલ ધ્રુવે તથા નરસિંહરાવે ઉપરના જેવી જ સદોષ રચના કીધેલી છે અને પુષ્કળ છૂટ લીધેલી છે. ગોવર્ધનરામના જાણીતા 'રેખતા' એમના "સરસ્વતીચંદ્ર"ના પહેલા ભાગમાંની બે ત્રણ જાણીતી કવિતાઓમાં વપરાયેલા છે:

"દીધાં છોડી પિતા માતા,
તજી વ્હાલી ગુણી દારા." અને

× × × ×

"સુખી હું તેથી કોને શું?
દુખી હું તેથી કોને શું?"

એ બંને કવિતામાં એ બહુધા શુદ્ધ સંધિરચના આપણી ગુજરાતી રીત પ્રમાણે કીધેલી છે, ને તેમાં તાલ તૂટતા નથી.

પણ ફારસી રચના પ્રમાણેની સફળ રચના તો પ્રથમ બાલાશંકરે અને તેમના સમકાલીન મણિલાલે કીધી છે. બાલાશંકરની એ જ વર્ગની એક શુદ્ધ ગઝલ સાંભળિયે:

જિગરનો યાર જૂદો તો, બધો સંસાર જૂદો છે,
બધા સંસારથી એ યાર બેદરકાર જૂદો છે.

હજારો બોધ મંદિરોમહીં નિત્યે ભલે થાજો,
અમો મસ્તાનના ઉસ્તાદનો દરબાર જૂદો છે.

આ રચનામાં બધા સંધિ બરાબર જળવાયેલા છે, અને એની કડીઓની પ્રાસરચના પણ ફારસીના જેવી જ છે. આવી કેટલીક ગઝલ રચનાએ તે કાળના ગુજરાતી વાચકવર્ગને મુગ્ધ કીધો હતો, અને બાલાશંકરની કીર્તિ એ રચનાઓ પર જ હજી સુધી ટકેલી છે. મણિલાલની "કહીં લાખો નિરાશામાં અમર આશા છુપાઈ છે," એ જાણીતી ગઝલ પણ એ જ બહરની છે.

ગઝલની બીજી જે રચના આપણી કવિતામાં પ્રસિદ્ધ છે તે હરિગીત છંદને મળતી "બહરે કામિલ્ મુસમ્મન્ સાલિમ્" તર્ઝની છે, તે નીચે પ્રમાણે :

મુતફાઇલુન્ મુતફાઇલુન્ મુતફાઇલુન્ મુતફાઇલુન્
લલગાલગા લલગાલગા લલગાલગા લલગાલગા

અને એની પહેલી બે માત્રા છોડી દઈએ તો તે "બહરે રમલ્ મુસમ્મન્ મહઝૂફ્" થાય છે તે પણ જોઇએ :

ફાઇલાતુન્ ફાઇલાતુન્ ફાઇલાતુન્ ફાઇલુન્
ગાલગાગા ગાલગાગા ગાલગાગા ગાલગા

એમાં પહેલી પ્રતિની બાલાશંકરની રચના જોઇએ :—

દિલદારનાં દર્શન વિના બીજું કંઈ ગમતું નથી,
પુતળી સમું નજદીકમાં બેઠા વિના ગમતું નથી.

એ આપણો શુદ્ધ હરિગીત છંદ જ છે. માત્ર કડી કડીના પ્રાસ—કાફીઆ—જુદી રીતથી લેવાય છે. એ હરિગીતમાંની પ્રથમ બે માત્રા છોડી દઇએ, તો નર્મદાશંકરવાળો 'દાલદાદા' બીજ સંધિનો છંદ થાય. એનું એક ઉદાહરણ "કલાપીના કેકારવ" માંથી લઇએ :

બેકદરની બેકદર હું કૈં કદર ન કરી શકયો,
બેકદરના વસ્લમાં હું બેકદર માર્યો ગયો.

કલાપીનાં બધાં કાવ્યોમાં પ્રાસની સમૂળગી ખોટ છે. તેમણે શુદ્ધ પ્રાસ મેળવાનો પ્રયત્ન જ કીધો નહોતો. વળી તેમણે પુષ્કળ ગઝલો લખી છે, પણ તેમાં ફારસી પદ્યના નિયમ પ્રમાણેના કાફીઆ રદીફ તેઓ કદી લાવી શકયા નથી. બહુ તો એક જ શબ્દોનાં જોડકાં રદીફ તરીકે દરેક કડીના બીજા ચરણને છેડે લાવતા, પણ કાફીઆ—ખરા પ્રાસ તો લાવતા જ નહીં. કલાપીની ગઝલોની એ મોટામાં મોટી ખામી છે. આધુનિક ગુજરાતી કવિઓના મોટા ભાગના કવિઓની આ પ્રાસ-રચનાની સમજની ખામી કલાપીમાં પણ હતી.

એ જ 'બહર' માં લખાયેલી હાજીમહમદ શિવજીના મરણ પરની ગઝલ "સંદેશિકા" માંથી લઈ જોઈએ:

ખુબ કરી જો ઈલ્મની સોદાગરી હાજી ગયો,
બેકદર ગુજરાતની કરી ચાકરી હાજી ગયો.

× × ×

રો હવે ગુજરાત, રો રો! ના પિછાન્યો જીવતાં:
આંસુના દરિયાવ એવા કૈં તરી હાજી ગયો.

આ ગઝલરચના સંપૂર્ણ રીતે ફારસી ગઝલોના નિયમ પાળીને લખાયેલી છે. એમાં સંધિઓની રચના શુદ્ધ હોવા સાથે રદીફ ને કાફીઆ પણ તદન બરાબર જળવાયેલા છે. આ કાફીઆના સંબંધમાં આગળ ઉપર કહેવામાં આવશે.

બીજી જાતની ગઝલોમાં "બહરે હઝજ્ મુસદ્દસ્ સાલિમ્" રચના-વાળી આપણા કવિઓએ અપનાવી છે, તે "મફાઈલુન્ "એટલે" લગા-ગાગા" બીજના ત્રણ સંધિના ચરણની છે. એનું ઉદાહરણ પણ બાલાશંકરની ગઝલમાંથી જ લઈએ:

અમે તો જઈ ગજાવીશું બધી આલમ,
ખુદાના નામના જ્યાં ત્યાં કરી આલેફ.

એ જ ઢાળ કવિ નાનાલાલે પણ વાપર્યો છે:

પધારો પંખીડાં પરદેશવાસી હો,
પધારો, મોકળી છે અમ અગાસી હો !

ફારસીમાં ગઝલના સેંકડો પ્રકારો છે, અને તે ઉર્દૂ કવિતામાં સફળતાથી ઉતારેલા છે. હમણા આપણા મુસ્લિમ કવિઓએ ગઝલના ઘણા પ્રકારો ગુજરાતી કવિતામાં સફળતાથી ઉતાર્યા છે. ગુજરાતીમાં કળાવિધાયક કવિને હાથે ગઝલો ઘણી સરસ લખી શકાય એમ છે, અને અતિસંસ્કૃતમય કે અતિ ફારસી–અરબ્બીમય શબ્દોના ભેળ વગર, સેંકડો વર્ષથી આપણી ભાષામાં આવી ગુજરાતી જ થઈ ગયેલા થોડા ફારસીમૂળના શબ્દોના વિવેકપૂર્વક ઉપયોગથી ગઝલનું સુંદર ને રુચિકર વાતાવરણ ખડું કરી શકાય તેમ છે.

આપણા ગુજરાતી કવિઓની મૂળથી ચાલતી આવેલી રચનાશિથિલતા આ ગઝલની રચનામાં પ્રારંભથી જ પેઠેલી છે. પણ હવે આપણી પાસે કેટલાય વર્ષથી "રણપિંગળ" જેવું ઉત્તમ પિંગળ પુસ્તક છે, તેના ત્રીજા ભાગમાં તેના કર્તાએ ફારસી પદ્યરચનાની બધી સમજણ ઉત્તમ રીતે આપેલી છે, તે આપણા ગઝલકારોએ બરાબર ગ્રહણ કરવી જોઈએ. ઉપલા પિંગળની સાથે "ઝાર–રાંદેરી" (વહશી સાહિત્યકાર્યાલય, રાંદેર) તરફથી "શાઈરી" નામે પુસ્તક ફારસી–અરબ્બી છંદોની સમજ આપે છે, તે પણ વાંચવા જેવું છે.

ફારસી પદ્યરચના સંધિ (foot) અને લઘુગુરુના માપ ઉપર થયેલી છે, પણ તે સંસ્કૃતના શુદ્ધ રૂપમેળ જેવી નથી. એમાં એક શ્રુતિવાળા શબ્દો લઘુ કે ગુરુ બન્ને રીતે પદ્યમાં વપરાય છે, એટલે એ રૂપબદ્ધ લયમેળ છે. વળી ફારસી શબ્દોને છેડે લઘુ શ્રુતિ કોઈ આવતી નથી પણ વ્યંજન જ આવે છે. ફારસીમાંથી ગુજરાતીમાં આવેલા શબ્દો દિલ્, માર્, આરામ્ વગેરે પૂર્ણ લઘુ શ્રુતિસાથે દિલ, માર, આરામ લખાય છે. એટલે મૂળથી જ આપણા ગુજરાતી કવિઓએ ફારસી પદ્યરચનાને ગુજરાતીમાં ઉતારતાં રૂપબદ્ધ લયમેળને બદલે માત્રાબદ્ધ લયમેળ કીધેલી છે, અને જ્યાં જરૂર પડે ત્યાં શબ્દોચ્ચારના પ્રયત્ન

તપાસીને ગુરુ શ્રુતિને લઘુ તરીકે પણ લીધેલી છે. ઉર્દુ કવિતામાં પણ એ જ પ્રમાણે લખાય છે.

શુદ્ધ ગઝલની રચનામાં જે મુખ્ય દોષ આપણા કવિઓનો છે, તે એના પ્રાસ મેળવવા માટેનો છે. ગઝલની પ્રથમ કડીમાં પ્રાસ પૂરા મળવા જોઇએ. પછી દરેક કડીની પ્રથમ પંક્તિ પ્રાસવિહિન રહે છે, અને બીજી પંક્તિનો પ્રાસ પાછો પ્રથમ કડીના પ્રાસ સાથે મળવો જોઇએ. એમ ગઝલની દરેક કડીના પ્રાસ પહેલી કડી સાથે જ મળવા જોઇએ, બીજા પ્રાસ નહીં ચાલે. પ્રાસમાં પણ 'રદીફ' એટલે છેવટના એકથી બે ત્રણ શબ્દો દરેક કડીની બીજી પંક્તિમાં પ્રથમ ગઝલની પહેલી પંક્તિના છેલ્લા અક્ષર શબ્દ યા શબ્દો જેવા જ એટલે તે જ જોઇએ અને તેની અગાઉના અક્ષરનો યા શબ્દનો પ્રાસ સાધવો જોઇએ. ઉદાહરણથી જોઇએ:

કંઇ લાખો નિરાશામાં અમર આશા છુપાઈ છે,
ખફા ખંજર સનમનામાં રહમ ઊંડી લપાઈ છે.
જુદાઈ જીંદગીભરની કરી રો રો બધી કાઢી,
રહી ગઈ વસ્લની આશા, અગર ગરદન કપાઈ છે.
હજારો ઓલિયા મુરશિદ ગયા માશૂકમાં ડૂબી,
ન ડૂબ્યા તે મુવા એવી કલામો સખ્ત ગાઈ છે.

આમાં રદીફ તે 'છે' છે, અને એની આગળના શબ્દો છુપાઈ, લપાઈ, કપાઈ, ગાઈ વગેરેના કાફીઆ એટલે પ્રાસ મળે છે. ખાલી રદીફ તેના તે આવે તે પ્રાસ મળેલા ન કહેવાય. રદીફ તેના તે રહે અને તેની આગળના શબ્દના પ્રાસ પૂરેપૂરા, એટલે ઓછામાં ઓછા બે અક્ષરોના મળવા જ જોઇએ, અથવા છેલ્લી બે શ્રુતિઓના પ્રાસ મળવા જોઇએ. એ પ્રમાણે બધા નિયમ જાળવીને લખાય ત્યારે જ ગઝલની શુદ્ધ રચના થયેલી કહેવાય, અને કવિની પ્રતિભા અને કાફિયા મેળવવાની ચાતુરી એ બન્ને સાથે મળતાં ગઝલમાં રંગ આવે છે ને શ્રોતાને રસમાં તે તલ્લીન કરે છે.

આ ગઝલ સિવાયની બીજી ફારસી પદ્યરચના જે મોટે ભાગે પારસી પદ્યલેખકોએ વાપરી છે, તે સામાન્ય "બેત" ના નામથી ઓળખાય છે. મહાકવિ ફિર્દુસી તુસીએ એ છંદમાં જ એનું સાઠ હજાર કડીનું અમર મહાકાવ્ય "શાહનામું" લખેલું છે, એટલે એ જ રાહ પારસીઓને સ્વાભાવિક રીતે આકર્ષી શકે. પારસીઓના કવિઓ મનસુખ, જમશેદજી પીતીત, મલબારી, ફિરોજ બાટલીવાળા, સોરાબ પાલમકોટ ને દાદી તારાપોરવાળા આદિએ એ 'બેત'ના ઢાળમાં ઘણી કવિતાઓ લખેલી છે, તેમાં ફિરોજ બાટલીવાળાએ તથા દાદી તારાપોરવાળાએ એ 'બેત'નું બહુધા અસલ શુદ્ધ રૂપ જાળવેલું છે, ત્યારે બીજાઓએ માત્ર તેનો લય જ સાચવેલો છે. એ ફારસી છંદનું નામ "બહરે મુત્કારિબ્ મુસમ્મન્ મકસૂર્" અને "બહરે મુત્કારિબ્ મુસમ્મન્ મહઝૂફ્" છે. ફેર એટલો જ છે કે એકમાં ૧૮ માત્રા છે ને છેલ્લી ગુરુ શ્રુતિ પછી વ્યંજન છે, ત્યારે બીજામાં છેલ્લી ગુરુ શ્રુતિ મળીને ૧૭ માત્રા છે. એ બંનેની તર્ઝ અનુક્રમે નીચે પ્રમાણે છે:

ફઊલુન્ ફઊલુન્ ફઊલુન્ ફઊલ્
લગાગા લગાગા લગાગા લગાલ

તથા

ફઊલુન્ ફઊલુન્ ફઊલુન્ ફઅલ્
લગાગા લગાગા લગાગા લગા

ફારસીમાંના એ છંદો આપણે ત્યાં માત્રામેળ તરીકે લખાય છે. આપણા પિંગળમાં એને મળતો રૂપમેળ "શૈલ" છંદ છે, જે "ભુજંગી" છંદની છેલ્લી શ્રુતિ ગુરુને બદલે લઘુ રાખતાં થાય છે. એ નોંધ મેં મારી "કાવ્યરસિકા" જે ઈ. સ. ૧૯૦૧ માં છપાઈ હતી, તેમાંના "વર્ષાવર્ણન" માંની એક વિભાગી કવિતામાં એ 'બેત' વાળો "શૈલ છંદ" વાપર્યો હતો તેમાં કીધેલી છે. માત્રામેળ "બેત"નું એક ઉદાહરણ આપણે મલબારીના એક જાણીતા કરુણ કાવ્યમાંથી લઈએ:

ફરંજ જો | અદા મેં | કીધાં હો, | ખુદા,
ગરંજ બી | જી શાં, એ | ક ફાટી | ચદર,
ન ઉપકાર કો'ના, ગની કે ગદા,
મળે ચાર ગજની કો સાદી કબર.

આ વિષય પર મેં "મલબારીનાં કાવ્યરત્નો" ના ઉપોદ્ઘાતમાં વિસ્તારથી લખેલું છે, એટલે અહીં તો આટલું જ બસ થશે.

આધુનિક નવીન કવિઓમાંથી ફારસીના અભ્યાસી રા. પતીલ (શ્રી. મગનભાઈ ભૂધરભાઈ પટેલ) ગુજરાતી કવિતામાં ગઝલના ને બીજી ફારસી રચનાના અનેક પ્રકાર ઉતારી રહ્યા છે, અને તેમાં કેટલાક સફળ પ્રયાસો છે. ફારસી પદ્ય પ્રકારો વાપરતી વેળા જો ભાષામાં સંસ્કૃત શબ્દો ઘણા વપરાય કે અહીં તહીં વાપરવામાં વિવેક નહીં રખાય, તો એ રચનાનો લય કાનને ઠીક લાગતો નથી, તેમ જ ફારસી પદ્યરચના હોવાથી તેમાં ભારોભાર અપરિચિત ફારસી ને અરબી શબ્દો વપરાય તે પણ તેટલું જ વાંધાભર્યું છે. એ માટે હું અગાઉ કહી જ ગયો છું.

આપણી ભાષાના કવિઓ જેઓ ફારસીના પણ અભ્યાસી હોય તેઓ સારી સારી પદ્યરચના ગુજરાતી પિંગળમાં ઉતારે તો આપણી પદ્યરચનાનું વૈવિધ્ય પણ વધે ને કવિના કળાચાતુર્યને પણ અવકાશ મળે. આપણા મુસ્લિમ કવિબંધુઓએ આ કામ હાલ બે ચાર વર્ષથી ઉપાડ્યું છે, અને તેમના મુશાયરા ગોઠવીને તેમાં તેઓ ગઝલના રંગ ઉઠાવે છે, અને આપણા સાક્ષરોને તેમ જ સામાન્ય શ્રોતાવર્ગને એ ફારસી પદ્યરચનાની શુદ્ધ માહિતી આપે છે, એ આનંદજનક છે. એ બંધુઓમાંના જનાબ મુનાદી, આજિઝ, આસિમ, નસીમ, પ્રેમી, શયદા, કોકિલ વગેરે તખલ્લુસો ધરાવતા આપણા અનેક સાહિત્યરસિક મુસ્લિમ ભાઈઓ શુદ્ધ ગુજરાતી ભાષાનું વ્યક્તિત્વ સાચવીને ગઝલ અને બીજી ફારસી પદ્યરચનાઓ સફળતાથી સારા જથ્થામાં ગુજરાતી

કવિતામાં શોભાવે, તો એમણે આપણા સાહિત્યની ખરી સેવા જ કરેલી કહેવાશે.

અંગ્રેજી 'ઓડ' ની રચના

હવે અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાંથી પદ્યરચનાના જે ત્રણ ચાર વિશિષ્ટ પ્રકારો આપણી ભાષામાં દાખલ થયા છે, તેની આપણે તપાસ લઈશું. એમાંથી આપણે "ઓડ"નો પ્રકાર પ્રથમ જોઇએ. યુરોપીય જૂનામાં જૂના સાહિત્યમાં આ "ઓડ"નો પ્રકાર પ્રથમ ગ્રીક કવિતામાં દર્શન દે છે. એમાં અનેક નાની મોટી પંક્તિઓથી બનેલા પદજૂથના અનેક પદ્યવિભાગો મળીને એક "ઓડ" લખાય છે. કોઈ ખાસ પ્રસંગને લક્ષીને કે મનુષ્યહૃદયના કોઈક ઉદાત્ત ભાવને સંબોધીને આપણા સામાન્ય કદના ખંડકાવ્ય જેવું આ 'ઓડ' કાવ્ય લખાય છે. ભાવ, કલ્પના, વિચાર આદિ કાવ્યાંગો ઉન્નત, ઉદાત્ત કે ભવ્ય હોય અને બને, ત્યારે જ તે 'ઓડ' કાવ્ય લખવા માટે યુક્ત ગણાય. ગ્રીક ભાષામાં આ 'ઓડ' રચનાનું ખાસ નિબન્ધ સ્વરૂપ જડે છે. ગ્રીકમાંથી એ રૂપ યુરોપની બીજી ભાષાઓમાં ઊતર્યું છે, અને અંગ્રેજી કવિતામાં તે ભવ્ય વિકાસ પામ્યું છે. અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યથી જે અભ્યાસીઓ પરિચિત થયા છે, તેઓ કવિતારચનાના આ ભવ્ય પદ્યપ્રકારની શક્તિને પિછાને છે. કવિ વર્ડ્સ્વર્થની "Ode on the Intimations of Immortality," ડ્રાઇડનની "Ode to Music," શૅલીની "Ode to Liberty" અને "Ode to the West Wind," ફ્રાન્સિસ ટોમ્સનની "Ode on the Hound of Heaven," ટેનિસનની "Ode on the Death of the Duke of Wellington" વગેરે અનેક "ઓડ" કાવ્યો અંગ્રેજીમાં બહુ વિખ્યાત છે. એ પ્રકારો આપણને પણ આકર્ષે તેમાં નવાઈ નથી. આપણું પદ્યસાહિત્ય નાનાં નાનાં પદોમાં સમાયેલું હોવાથી તેમાં ઉન્નત અને ભવ્ય ભાવ કલ્પના ને વિચારના એક પછી એક ઉપર ચઢતાં જતાં પગથિયાંની બનેલી કોઈક મહેલની ભવ્ય પગથી જેવી

વિશાળ એકતા દર્શાવતો એક જ પદઝૂમખો (stanza) લખાઈ શકાતો નહોતો. આપણાં મોટે ભાગેનાં ચાર ચરણોથી બનેલાં પદો એક જ ભાવબીજને કે વિચારબીજને મોટા વૃક્ષરૂપે ખીલવવાની શક્તિ ધરાવતાં નથી. ઉન્નત ભાવ-વિચારને એકધારા વાણી પ્રવાહમાં ટકાવી રાખીને તેને ભવ્યતાને શિખરે પહોંચાડવા જે રણકાભર્યો લાંબો નિબદ્ધ કે અબદ્ધ છંદ જોઇએ તે આપણી ભાષામાં નહોતો. અંગ્રેજી અને યુરોપીય કાવ્યસાહિત્યના સંસર્ગમાં આવ્યાથી કવિતાના આ ઉચ્ચ પદ્યપ્રકારને કોઈ રીતે આપણામાં ઉતારવા અર્વાચીન ગુર્જર કવિઓએ પોતપોતાની રીત અને સમજ મુજબ પ્રયાસ કર્યા છે.

યુરોપીય કાવ્યસાહિત્યમાં પ્રથમ ગ્રીક કવિતામાં જાણીતા કવિ પિંડારે (Pindar) આ 'ઓડ'નો પદ્યપ્રકાર ઉપજાવ્યો, એમાં 'સ્ટ્રોફી' 'એણ્ટી સ્ટ્રોફી' વગેરે વિભાગો પાડીને લાંબાં ભવ્ય સંગીત કાવ્યો લખાતાં હતાં. અસલ ગ્રીકમાં સાફો (Sappho) વગેરે કવિઓએ લખેલી 'ઓડ' કવિ પોતે ગાતો. પછી પિંડાર કવિએ આ જુદા જુદા વિભાગોમાં લખાયેલી 'ઓડ' રચી, તે તેના પોતાના નટો વાંસળીના સૂર સાથે આ જુદા જુદા વિભાગો 'કોરસ'માં એટલે વૃંદ-ગાનમાં ગાતા. આ બીજો પ્રકાર જ અંગ્રેજીમાં વધારે ખીલ્યો છે. શેલીની "Ode to Naples અને Ode to Liberty" પિંડારની નિબદ્ધ પદ્યરચના પ્રમાણે લખાયેલી છે. અંગ્રેજીમાં જાણીતી 'Elegy' ના રચનાર કવિ ટૉમસ ગ્રેએ આ ઓડનો પ્રકાર અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં દાખલ કીધો. પણ પછી વર્ડ્સ્વર્થે, ટેનિસને ને બીજા કવિઓએ લાંબી લાંબી 'ઓડ' અબદ્ધ તેમજ નિબદ્ધ પદ્યરચનામાં લખી.

અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યના સંસર્ગમાં આવેલા ઇસુની ૧૯ મી સદીના છેલ્લા દસકાના આપણા ગુજરાતી કવિઓમાં પ્રથમ બાળુરાવ દેસાઇએ આ "ઓડ"નો નાનો જેવો પ્રયોગ "સ્નેહનું સ્વપ્ન" નામના કાવ્યમાં કરેલો દેખાય છે. ખંડ હરિગીતનું મૂળ પણ તે જ કાવ્યમાં છે. અને બાળુરાવની એ કાવ્યની ભાષા, રીતિ, વલણ વગેરે જે કોઈ

ધ્યાનથી તપાસશે, અને કવિ નાનાલાલની કાવ્યભાષા, રીતિ, વલણ આદિ સાથે સરખાવી જોશે તો જરૂર જણાશે કે એ બન્ને કવિઓની ભાષામાં અને શૈલીમાં કેટલું સામ્ય છે. એ 'સ્નેહનું સ્વપ્ન' કાવ્યમાંથી આ 'ઓડ'ના પ્રકારનું બીજ જુદું પાડીને આપણે તે અહીં જોઈએ:

પ્રિય ક્યાં હશે?
જન–વન વિશે?
ના, ના, નથી પ્રિય દશ દિશે:
પ્રિય! જ્યાં તું હો ત્યાં પ્હોંચજો મુજ સ્નેહપૂર્ણ પ્રણામ આ,
ઓ સ્નેહના સ્વપ્ના! કદી મુજ ઉરથી ના દૂર થા!

× × ×

ઓ વ્યોમ! સૌ જોતું, રહસ્યો વીણતું,
બ્રહ્માંડના ઇતિહાસ કાલ! ઓ જાણ તું,
પ્રિયના વિખંડિત આત્મને કંઇ સાંત્વના ઊંડી આપજો,
મુજ ભીષ્મ અવિરત પ્રેમયોગની સાક્ષી સર્વે પૂરજો.
પ્રિય ક્યાં હશે?
નથી વન વિશે,
નથી જલ, ગગનની દશ દિશે:
પ્રિય! જ્યાં તું હો ત્યાં પ્હોંચજો તુજ બાળસ્નેહીની વંદના,
ઓ સ્નેહના સ્વપ્ના! કદી મુજ ઉરથી ના દૂર થા!

આ જ નમૂના ઉપરથી કવિ નાનાલાલનું "કેટલાંક કાવ્યો, ભા. ૧" માંનું કાવ્ય "ઘંટારવ" તેમજ "વિલાસિકા"માંનું મારું કાવ્ય "મેઘને" એ બન્ને લખાયાં હતાં. બાબુરાવનો પ્રયોગ અબદ્ધ (irregular) રૂપનો હતો, તેવો જ અબદ્ધ રૂપનો પ્રકાર કવિ નાનાલાલનો હતો. મેં "મેઘને" કાવ્યવાળો પ્રકાર નિબદ્ધ રૂપમાં મૂક્યો હતો. વખત જતાં મેં આ ખંડ અને મિશ્ર હરિગીતના જુદા જુદા અબદ્ધ તેમજ નિબદ્ધ પ્રયોગો કીધેલા છે, તે મારાં કેટલાંક

પ્રસંગકાવ્યો, પ્રશસ્તિકાવ્યો વગેરેમાં વપરાયેલા છે. "પ્રકાશિકા"-માંનું "આંસુડાં" કાવ્ય, અને "સંદેશિકા"માંનાં "વીરાંગના કર્મદેવી" તથા "મહાત્મા ગાંધીજીને ચરણે" વાળાં કાવ્યો ને એવાં બીજાં એ "ઓડ"નો જ પ્રકાર છે. સાદા છંદોમાં જે ભવ્ય ને ઉન્નત વાતાવરણ લાંબો વખત ટકાવી રાખવાનું સામર્થ્ય નથી, તે આ જાતના પ્રયોગોમાં જરૂર ખડું થાય છે, અને કાવ્યને ધીરગંભીર ને ઉન્નત રણકાભર્યું બનાવે છે. હરિગીતના પ્રકારો પછી મેં 'ઉલ્લાસિકા' તથા "અગ્નિશિખા"ના નવા પ્રયોગો કીધા છે, અને તેમાં "ગુણગરવી ગુજરાત" તથા "કવિ નર્મદની શતાબ્દી" એ કાવ્યોને તે કેવું વાતાવરણ આપે છે, તે તો પ્રત્યક્ષ જ છે. એક સંપૂર્ણ ભાવોચિત કવિતા લખવા માટે પ્રતિભા જ નહીં, પણ એ પ્રતિભાને અનુકૂળ દેહમાં ઉતારે તેવો ઉચિત પદ્યપ્રકાર પણ જોઇએ, કારણ કે તે વિના ચોક્કસ ભાવદર્શન તેના સંપૂર્ણ સ્વરૂપ વગર થઈ શકતું નથી. ખરો કવિ અમુક છંદ લઇને જ તેમાં પછી પોતાનું કાવ્યસ્ફુરણ વહેવડાવવા ઇચ્છશે નહીં, પણ તેના ચિત્તતંત્રમાં જે ભાવ જાગ્યો હોય તેને તેના સાચા ને સ્વાભાવિક ઉદ્દગારમાં માર્ગ આપવા અને પદ્યવાણીનું સ્વરૂપ તેને અનુકૂળ બનાવવા જ તે સત્ય પ્રેરણાથી દોરાશે. વનસૃષ્ટિનાં બધી જાતનાં ફૂલો કાંઈ એક જ જાતના કે માત્ર પાંચ સાત જાતના જ છોડ પર ઊગતાં નથી, પણ અનેકાનેક જાતના છોડ પર તે તે છોડનાં ફૂલો ઊગે છે. ખરા કાવ્યસ્રષ્ટા માટે પણ આ જ વિધાન સાચું છે. અંતરની સાચી ઊર્મિને તેનો સ્વાભાવિક માર્ગ લેવા દે તો જ કવિ પ્રસાદયુક્ત કાવ્ય રચી શકે. માત્ર 'શિખરિણી'માં જ કે "પૃથ્વી"માં જ કાવ્ય લખવું એવો નિર્ણય કરીને કવિ ગમે તે ભાવનું દર્શન તેમાં ઉતારવા જાય, તે કૃત્રિમ ક્રિયા થઈ પડે, અને કાવ્યાત્મા જુદો અને કાવ્યદેહ જુદો એમ તેમાં વિભિન્નતા આવી જતાં કાવ્યનો રસ શ્રોતાને મળતો નથી ને અધૂરા ભાવદર્શનથી તેને આઘાત થાય છે.

હું પાછળ બતાવી ગયો છું તેમ છંદો અને પદ્યરૂપો તો અનેકાનેક બનાવી શકાય તેમ છે. કવિના ખાસ ભાવને તેને અનુરૂપ ને શોભતું

શરીર મળી જાય તો જ તે સર્વાંગે ખીલી શકે. તે વગર હાલ અમુક જ સંસ્કૃત છંદોમાં બધી કવિતા લખાય છે તેના જેવી કૃત્રિમ ને અનાકર્ષક થઈ જાય, અને ન તો શ્રોતાને તે સંતોષ કે રસ આપી શકે, કે ન તો તેથી કવિની પ્રતિભાને જશ મળે કે તેની કદર થાય.

સોનેટ

હાલમાં પંદરેક વર્ષથી આધુનિક નવીન કવિઓને જે અંગ્રેજી પદ્ય-રચના વિશેષ આકર્ષી રહી છે, તે યુરોપીય 'સોનેટ'ની. રા. બળવંતરાય કલ્યાણરાય ઠાકોરના કહેવા મુજબ આ 'સોનેટ'ની રચના પ્રથમ તેમણે જ ગુજરાતી કવિતામાં સંવત ૧૯૪૮ (ઈ. સ. ૧૮૯૨) માં કરી હતી અને તેમની પછી તુરત જ કાન્તે પણ બે ચાર સોનેટ લખેલાં. મરાઠી ભાષામાં પણ એ પછી જ ત્યાંના એક તે વેળાના નવીન કવિએ આ ગુજરાતી રચના જોઇને સોનેટ લખેલાં એમ રા. ઠાકોર ખબર આપે છે. આજે તો ગુજરાતનો ઊછરતો એવો કોઈ કવિ કે સુશિક્ષિત નવ-યુવક નહીં હોય જેણે આ સોનેટનો ખરોખોટો પ્રયોગ નહીં કીધો હોય. રા. ઠાકોરે આ વિષય પર ઘણું ઘણું લખ્યું છે, અને એને માટે ખરાંખોટાં વિધાનો પણ કીધાં છે. લગભગ અર્ધી સદીથી આ પ્રકાર આપણી કવિતામાં દાખલ થયો છે, અને સેંકડો કહેવાતાં સોનેટો લખાયાં હશે. પણ સોનેટનો જે ખરો પ્રકાર ઇટાલિયન કવિ પેટ્રાર્કને હાથે યુરોપમાં દાખલ થયેલો હતો ને પછી તે ત્યાંની અનેક ભાષા-ઓમાં પુનરાવતાર પામ્યો છે, તે શુદ્ધ પ્રકાર હજી પણ રા. ઠાકોરે કે તેમના અનેક અનુયાયી નવીન કવિઓએ સાંગોપાંગ ઉતાર્યો જ નથી. પચાસ વર્ષે પણ હજી કયો છંદ સોનેટ માટે નિર્મિત કરવો તેનો પણ નિર્ણય થયો નથી, અને સ્રગ્ધરા જેવી લાંબી પંક્તિવાળા છંદથી માંડી ઉપજાતિ જેવા બહુ ટૂંકી પંક્તિવાળા છંદ સુધીમાં ચૌદ લીટીમાં રોજ ગમે તે છંદમાં તે લખાયાં જાય છે. આઠ ને છ મળી ચૌદ લીટીમાં ગમે તેમ ગમે તે કોઈક છંદમાં લખાયું તે 'સોનેટ' થઈ ગયું, એમ જ જાણે મોટે ભાગેના આ ઊગતા ઉત્સાહી પદ્યકારો સમજે છે. આ વિષયમાં

હવે એટલી અરાજકતા પથરાઈ ગઈ છે, કે એ માટે હવે જરા દઢતાથી અને નિખાલસતાથી બોલવાનો વખત પાકી ગયો છે. શું અધભણ્યા કે શું સુશિક્ષિત કાવ્યરસિક વર્ગમાં આ વિચિત્ર સોનેટની રચનાથી તમામ નવી ગુજરાતી કવિતા પ્રત્યે તુચ્છકાર અને ઘૃણા પેસી ગયાં છે, અને સમાજ હવે કવિતા વાંચવી મૂકી દઈને ગદ્ય ભણી વળ્યો છે. યુરોપીય સોનેટની રચનાકળા અને તેનું કળારહસ્ય પૂરેપૂરું સમજીને તેવી જ કુશળતાથી આપણી શુદ્ધ ગુજરાતી વાણીમાં, અને નહીં કે અતિ સંસ્કૃતપ્રચુર ભાષામાં, જો સોનેટ રચાય તો તે નવો અને વિદેશી ઘાટ છતાં કાવ્યરસિક સમાજ તરફથી આજના જેટલો વિરોધ તો નહીં જ ઉપજાવે. પણ આપણા યુનિવર્સિટીની મોટી પદસંજ્ઞાઓ મેળવેલા સાક્ષર પદ્યલેખકો અંગ્રેજી સાહિત્યમાંથી કોઈક નવીન વસ્તુ ગુજરાતીમાં લાવવાની મોટી વાત કરીને પછી કાચાપાકા અને અડધાપડધા ઘાટ આપણી ભાષામાં ઉતારી બતાવે, તો પ્રથમ તો તેની વિરૂપતાથી જ વાચકને કે શ્રોતાને આઘાત ઊપજે છે. અંગ્રેજીમાં સોનેટ જાતે લિરિક હોઈ ગેય છે, તેને પ્રાસહીન રાખ્યાથી કે માત્ર તેની પ્રાસાભાસવાળી રચના કર્યાથી, અને વળી તેમાં અખંડ પદ્ય Blank verse–જેવી પાઠ્યતા અને દીર્ઘસૂત્રતા આરોપ્યાથી તે લિરિક તરીકેનું બધું સૌંદર્ય અને માધુર્ય ખોઈ દે છે, અને શ્રોતાને તેથી સ્વાભાવિક કંટાળો ઊપજે છે. સોનેટને ગુજરાતીમાં પ્રથમ લાવનાર તેના આચાર્યે અને પછી તેમની પૂઠે જતા તેમના અનુયાયીઓએ મૂળથી જ જે અંગ્રેજી સોનેટમાં નથી તેનો આરોપ ગુજરાતીમાં કરીને ખોટાં વિધાનો ઊભાં કીધાં છે. એટલે પચાસ પચાસ વર્ષ વીત્યા છતાં હજી પણ એ સૌનાં મોટેભાગેનાં સોનેટ ઝોળીમાં હીંચકા ખાય છે, અને પ્રફુલ્લતાથી પુખ્તપણે મોટાં થતાં જ નથી. જે જાતની મહાઅરાજકતા આ સોનેટના વિષયમાં આજે દસકાઓથી પ્રવર્તે છે, તેને હવે તેના સ્પષ્ટ સ્વરૂપમાં ઉઘાડી પાડ્યા વિના છૂટકો નથી. પચાસ પચાસ વર્ષથી કવિતા લખવાના પ્રયત્ન કર્યા છતાં ચૌદ જેટલી લીટીવાળું એક પણ સોનેટ હજી તેના પૂર્ણ સ્વરૂપમાં લખી શકાયું નથી. સોનેટે ગુજ-

શતીમાં બહુજ કદરૂપું અંગ ધારણ કીધું છે, અને હું હિંમતથી કહું છું કે અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યના કોઈ પણ અંગ્રેજ રસજ્ઞ અને મર્મજ્ઞ કાવ્ય-વિવેચકને એ આપણી ગુજરાતી સોનેટરચના બતાવીએ અને એનું સાચું સ્વરૂપ તેને સમજાવીએ તો તેને આઘાત જ થશે. સોનેટ ઉપર અંગ્રેજીમાં ઘણા શિષ્ટ વિવેચકોએ લેખો અને પુસ્તકો સુદ્ધાં લખ્યાં છે, તેમાંના કોઈ પણ લેખમાં આ કહેવાતાં ગુજરાતી સોનેટની વિધિને પુષ્ટિ મળતી નથી. અહીં આ વિધાનને દૃષ્ટાંતો અને ઉદાહરણોથી સાબિત કરવા અગાઉ આપણે સોનેટનું ઐતિહાસિક દર્શન પ્રથમ કરી લઇએ.

અંગ્રેજી "એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા"ની છેલ્લી આવૃત્તિઓમાં 'સોનેટ' ઉપર પ્રખ્યાત અંગ્રેજ કવિ અને વિવેચક થિયોડોર વૉટ્સ્-ડંટને લેખ લખેલો છે, જે અંગ્રેજી સાહિત્યમાં સત્તાધારી લેખાય છે. એ લેખનો સાર નીચે પ્રમાણે છે:—

સોનેટનો જન્મ ઈસુની ૧૩ મી સદીમાં ઈટાલી દેશમાં થયો હતો. એ રચનાનો ઉત્પાદક ઈટાલીના સીસીલી પ્રાંતની દરબારનો ઈટાલિયન મંત્રી પિયેર દેલ વિન્ય (Pier delle Vigne) હતો. એ રચનામાં દશ શ્રુતિના ચરણવાળી પાંચ આવૃત્ત સંધિની ચૌદ પંક્તિ હતી, અને એ ચરણમાં દર બીજી શ્રુતિ પર પ્રયત્ન ને તાલ મળતા હતા, એટલે એ ચરણના પાંચ 'આયંબિક' સંધિઓ હતા. એ ચૌદ લીટીના ઝૂમખામાં પ્રથમ બે ચતુષ્પદ એક જ એકાંતર (ક–ખ–ક–ખ–ક–ખ–ક–ખ) પ્રાસવાળાં હતાં, અને પછી બે ત્રિપદ ત્રણ દ્વયાંતર (ગ–ઘ–ચ, ગ–ઘ–ચ) પ્રાસવાળાં હતાં. પણ આ સોનેટની રચનાને વધારે મોહક અને વ્યક્તિત્વવાળું સિદ્ધ સ્વરૂપ આપનાર તો દેલ વિન્ય પછીનો જાણીતો ઈટાલિયન કવિ પેટ્રાર્ક હતો. એ પેટ્રાર્કનું સોનેટ સ્વરૂપ જ આખરે સિદ્ધ મનાયું, અને એ જ સ્વરૂપ મોટે ભાગે સાંગોપાંગ યુરોપની બીજી ભાષાઓમાં—ફ્રૅંચ, સ્પૅનિશ, પોર્ટુગીઝ વગેરેમાં, તેમ જ આધુનિક અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં સ્વીકારાયું છે. એની રચનામાં ચૌદ લીટીમાં

બે વિભાગ પાડવામાં આવ્યા હતા: પહેલો આઠ લીટીના અષ્ટકનો અને બીજો છ લીટીના ષટ્કનો. એમાં અષ્ટકમાં પ્રાસરચના ૧-૪-૫-૮ પંક્તિના એક જ પ્રાસની અને ૨-૩-૬-૭ પંક્તિના જુદા એક જ પ્રાસની હતી (ક-ખ-ખ-ક-ક-ખ-ખ-ક), અને ષટ્કમાં ૧-૪, ૨-૫, ૩-૬, પંક્તિઓના ત્રણ જુદા જુદા પ્રાસ મળતા હતા (ગ-ઘ-ચ, ગ-ઘ-ચ). વળી પેટ્રાર્કની એ અષ્ટક-ષટ્ક વિભાગોની રચના એવી હતી કે જાણે એ બે વિભાગમાં બે જુદી જુદી કવિતા હોય, પણ બીજા વિભાગની કવિતા પ્રથમ વિભાગના અંતમાંથી જ નીકળીને વિકાસ પામતી હોય. આ પેટ્રાર્કની શિષ્ટ ને સિદ્ધ સોનેટની રચના.

અહીં સોનેટના છંદમાપ માટે (અને તેની સાથે Blank verse—અખંડ પદ્યના છંદમાપ માટે) એક બહુ જ અગત્યની વાત નોંધવાની જરૂર છે. આ દશશ્રુતિવાળા ચરણમાં પાંચ આવૃત્ત—એટલે એક જ ગણમાપના સંધિઓ છે. લાંબા વિચારાલેખન કે લાંબા કલ્પનોદ્બયન માટે તેને એક જ ચરણમાં સમાવવાની અશક્યતાનો કે મુશ્કેલીનો તોડ કાઢવા પદ્યવાણીના વાક્યને એક ચરણમાંથી બીજામાં કે અનેક ચરણોમાં ઉભરાવીને સમાવવા માટે પ્રવાહી રચના જોઇએ. એવી પદ્યરચનાને આપણે પ્રવાહ ગણીએ તો એ પ્રવાહના બિંદુરૂપ એ પદ્યરચનાના સંધિઓ એક જ ગણમાપના જોઇએ, જેથી જુદા જુદા રણકા ના ઊપજતાં એક જ રણકાનો પ્રવાહ ધસતો જાય અને રચના એકધારી રહે. ગમે તે સંધિ આગળથી કવિતાનું વાક્ય શરૂ થાય, અને ચરણને મધ્યે કે અન્તે કે બીજાં ત્રીજાં કે ગમે તેટલાં ચરણ સુધી તેનો પ્રવાહ ચાલૂ રહી ચરણના કોઈ પણ સંધિ આગળ તે પૂરું પણ થાય. એથી જ એવી એકધારી અખંડ પદ્યરચના માટે આવૃત્ત સંધિઓનાં ચરણની જ અગત્ય છે. અનાવૃત્ત સંધિઓ—જુદા જુદા ત્રણ માપના—જો રાખીએ તો ઉપર જણાવેલો પ્રવાહ અખંડ વહી શકે જ નહીં. અને એવી રચનામાં જે પાઠ્યતા જોઇએ, તે અનાવૃત્ત સંધિઓની રચના વિશેષ ગેયતા ઉપજાવતી હોવાથી આવી શકે નહીં. વળી અનાવૃત્ત સંધિઓવાળા છંદમાં

લઘુશ્રુતિઓના કે ગુરુશ્રુતિઓના ખડકા ઘણી વેળા સાથેલાગા બંધાઈ જાય છે, તેથી એવા છંદના ચરણમાં એક કે વધુ યતિની જરૂર રહે છે જ, શાસ્ત્રીય રીતે. પછી તેમાં ગમે તેવા કવિશાહી ફરમાનથી એ યતિ કાઢી નાખવો, ગણવો નહીં, રાખવો નહીં, એવા કૃત્રિમ નિયમ નવા ઘડવાના પ્રયત્નો છતાં વાગ્વ્યાપારના સ્વાભાવિક નિયમે તે યતિ ત્યાં ઠરીઠામ ઊભો જ રહે છે, અને જો યતિ આગળ શબ્દભંગ થાય તો જરૂર ત્યાં કર્કશતા આવે છે, ને શ્રોતા રસભંગ થાય છે. અખંડ પદ્યની અને સોનેટની રચના લગભગ સરખી જ હોય છે. એ બન્ને રચનામાં ધીરગંભીર સતત ઊઠી આવતાં મોજાંની પરંપરા એક સરખો પ્રવાહ પકડે છે. એટલે જ એ બન્ને આવૃત્ત સંધિવાળાં એક સરખાં ચરણોની રચના માગી લે છે, અને એમાં અનાવૃત્ત સંધિની રચના ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ચાલે જ નહીં. સોનેટની મૂળ જન્મભાષા ઈટાલિયનમાં પણ તે પાંચ આવૃત્ત સંધિવાળા છંદમાં રચાયાં છે, તેમ જ યુરોપની બીજી ભાષાઓમાં અને અંગ્રેજીમાં પણ એમ જ પાંચ આવૃત્ત સંધિવાળા (આયંબિક) છંદમાપમાં સોનેટ રચાયાં છે. ઇસુની ૧૬ મી સદીની અધવચમાં અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં તેમના વાયટ અને સરે (Wyatt and Surrey) નામના કવિઓએ આ સોનેટ પ્રથમ દાખલ કીધાં. એ જ સરે કવિએ સાથેાસાથ એ જ છંદમાપમાં બ્લૅંક વર્સ–અખંડ પદ્યની રચના પણ પહેલવહેલી ઉપજાવી. ઉપર જણાવ્યું છે તેમ પેટ્રાર્કની સોનેટ રચનામાં ષટ્કના પહેલા ત્રિપદમાં પ્રાસ નથી, પણ એ ત્રિપદની ૧–૨–૩ પંક્તિઓના પ્રાસ બીજા ત્રિપદની ૧–૨–૩ પંક્તિઓ સાથે મળતા હતા, એટલે સરેએ આ ત્રણ લીટી પ્રાસ વગરની જોઈને તેમાં કોઈ નવીન સામર્થ્ય સમાયેલું પારખ્યું હશે, અને તેમાંથી એને અખંડ પદ્ય લખવાની પ્રેરણા થઈ હશે. પણ સોનેટ કે અખંડ પદ્ય માટે આ પાંચ આવૃત્ત સંધિઓવાળી રચના જ સરેએ પસંદ કીધી, અને એની એ પ્રેરણા કેટલી સબળ અને સત્યાંશી હશે કે ત્યાર પછી એ પદ્યરચના અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યનાં ઉત્તમમાં ઉત્તમ કાવ્યો માટે ભારે અનુકૂળ અને અત્યંત લોકપ્રિય થઈ પડી, અને એ જ રચનામાં અંગ્રેજી

સાહિત્યનો ભવ્ય અને અદ્‌ભુત વિકાસ થવા પામ્યો છે. અંગ્રેજી ભાષાના કાવ્યસાહિત્યમાંનાં લાંબાં કાવ્યો એ જ પાંચ સંધિવાળા આવૃત્ત છંદ- માપમાં સરેના કાળ પછી લખાયાં છે, તેમાં અખંડ પદ્ય છે તેમ જ બે બે ચરણની પ્રાસયુક્ત કડી બાંધેલું પદ્ય પણ છે. શેક્સ્પીઅરનાં નાટકોનું અખંડ પદ્ય લ્યો કે મિલ્ટનના મહાકાવ્યોનું અખંડ પદ્ય લ્યો, અથવા ડ્રાઇડન, પોપ અને જોન્સન જેવા અઢારમી સદીના સાક્ષર કવિઓની પ્રાસયુક્ત કડીઓવાળું પદ્ય લ્યો : એ બધામાં એક જ જાતના પાંચ આવૃત્ત સંધિનું-દ્વિતીય શ્રુતિ પરના પ્રયત્ન સાથનું- iambic pentameter-છંદમાપ જ છે. એ પદ્યની અદ્‌ભુત પ્રૌઢિનું રહસ્ય એ છંદમાં જ સમાયેલું છે. આપણે ત્યાં સોનેટ કે અખંડ પદ્ય ઉતારવા માટે આ બહુ અગત્યની વાત ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે.

હવે આપણે સોનેટનો વિકાસ અંગ્રેજી ભાષામાં કેવી રીતે થયો તેનું ફરી દિગ્દર્શન કરીએ. વાયટે અને સરેએ સોનેટ લખ્યા પછી તેમની પૂઠે આવતા અંગ્રેજી ભાષાના ઉત્તમ કવિઓએ એ પ્રકારને પોતાના હાથમાં લીધો. ઍલિઝાબેથ રાણીના દરબારના અને એના વખતમાં જન્મેલા ઉત્તમ કવિઓમાં શેક્સ્પીઅર, સ્પેન્સર, સીડની અને ડ્રેટન એ બધાએ સોનેટના પ્રયોગો કીધા. એમાં મહાકવિ શેક્સ્પીઅરે પોતાનો આત્મા ઠાલવવા નાટકોનાં પાત્રલક્ષી કાવ્યોથી જુદાં આ સોનેટરચનાનાં ઊંડાં ઊર્મિવત્ કાવ્યો લખ્યાં. મહાકવિની નવનવોન્મેષશાલિની કાવ્યશક્તિએ સોનેટનું નવું જ મધુર રૂપ અંગ્રેજી ભાષા માટે ઉપજાવ્યું, અને આજ સુધી એ રૂપ તેની રચનામાં, તેની ભાવવિચારકલ્પનાની સમૃદ્ધિમાં, તેની પ્રવાહિતામાં, તેની છેલ્લી કડીની અદ્‌ભુત ચોટમાં અને તેના અલૌકિક માધુર્યમાં અજોડ જ રહ્યું છે.

શેક્સ્પીઅરની સોનેટ રચનામાં એકાન્તર પ્રાસવાળાં ત્રણ ચતુષ્પદો અને તેની સાથે સાંકળેલી છેલ્લી દ્વિપદ કડી છે. પેટ્રાર્કના સોનેટમાં ગાંભીર્ય અને સાગરનાં મોજાંની ભરતીઓટનાં આગમ ને વિસર્જનના

રણુકા છે, ત્યારે શેક્સ્પીઅરની સોનેટ રચનામાં હૃદયભાવનાં ઊંડાં અને બારીક પૃથક્કરણનો અમૃતમય નિચોડ છે. શેક્સ્પીઅરનાં સોનેટો સ્થૂલ દેહરચનામાં સરળ લાગે છે, પરંતુ તેના આત્માનું ભવ્ય છતાં સુંદર અને મધુર દેહાધાન અને તેનું મુખતેજ વિરલ અને શ્રમસાધ્ય છે. શેક્સ્પીઅર પછીના ઘણા અંગ્રેજ કવિઓએ આજ સુધી એ શેક્સ્પીઅરની સોનેટ રચના વાપરીને અજમાવી છે, પણ બહુ જૂજ દાખલામાં તેમને સહેજ પણ વિજય મળ્યો છે.

શેક્સ્પીઅર પછીના જમાનાઓમાં ધીરગંભીર અને વિચારભાવની સમૃદ્ધિથી ભરેલાં સોનેટો મહાકવિ મિલ્ટને લખ્યાં. મિલ્ટનનાં સોનેટ પેટ્રાર્કના નમૂના પર રચાયેલાં છે. પણ તેમાં મોટે ભાગે એક વિશેષતા યા વિશિષ્ટતા છે. એમાં અષ્ટકને છેડે પૂર્ણવિરામ આવતું નથી, પણ આઠમી લીટી ઉભરાઈને નવમી લીટીમાં છલકાય છે ને આગળ વધે છે. એટલે આઠ–છ લીટીના બે પ્રબંધનું યુગ્મ પેટ્રાર્કના સોનેટનું છે, તેને બદલે આ ચૌદ લીટીનું એક જ જૂથ છે. આટલી વિશિષ્ટતા સિવાય મિલ્ટનનાં સોનેટનું બીજું બધું સ્વરૂપ, તેની પ્રાસરચના સાથે, પેટ્રાર્કના સોનેટના જેવું જ છે.

મિલ્ટન પછીના કવિઓમાં સોનેટોનો સૌથી સમર્થ રચનાર કવિ વર્ડ્સ્વર્થ હતો. વર્ડ્સ્વર્થે સેંકડો સોનેટ લખેલાં છે, તેમાંનાં કેટલાંક તો ખરેખરાં ઉત્તમ છે. એણે પેટ્રાર્કના નમૂના પર, શેક્સ્પીઅરની રચનાના ઢાળ પર, તેમ જ મિશ્ર કે અનિયમિત પ્રાસરચનાવાળાં સોનેટ રચેલાં છે. વર્ડ્સ્વર્થના જમાનાના બધા કવિઓએ—બાયરન, શેલી, કીટ્સ, કોલરીજ વગેરે એ સોનેટ લખ્યાં છે, તેમાં પ્રાસરચનામાં તેમ જ બંધરચનામાં શેક્સ્પીઅર તથા પેટ્રાર્ક એ બન્નેના નમૂના પર તે લખાયેલાં છે, અને ત્યાર પછી ઓગણીસમી સદીના અંત્યભાગ સુધી ટેનિસન, એલિઝાબેથ બ્રાઉનિંગ, મેથ્યુ આર્નોલ્ડ, દાંતે ગાબ્રીયેલ રોસેતી તથા તેની બહેન ક્રીસ્તીના રોસેતી, વૉટ્સ ડંટન, સ્વિનબર્ન, બ્રિજીસ વગેરે નાના મોટા બધા કવિઓએ પોતાનો હાથ સોનેટ પર

અજમાવ્યો છે, અને તેમાંના કેટલાંક સોનેટ સફળ પણ રચાયાં છે. આધુનિક કવિઓએ પણ સોનેટ લખ્યાં છે. હવે તો પંચ્યાણું ટકા અંગ્રેજી સોનેટ પેટ્રાર્કના સોનેટ જેવાં જ લખાય છે. આ બધાં હજારો સોનેટમાં પ્રાસરચનાની અનિયમિતતા કે પ્રબંધની સહજ પૃથક્તા છે, પણ સોનેટનો છંદ-આયંબિક પેન્ટામિટર-તો એક જ છે. એ હજારો સોનેટોમાં કોઈક, સીડની કે મેઝ્રીલ્ડ કે યીટ્સ કે એવા બીજા બેચાર કવિઓએ છ સંધિનું કે ચાર સંધિનું એકાદ કાવ્ય સોનેટની ઢબ પર કદાપિ લખ્યું હોય તે તો અપવાદ રૂપે જ યા પ્રયોગરૂપે જ હોય. અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં શિષ્ટ વિવેચકોને હાથે ઉત્તમોત્તમ સોનેટોના જે સંગ્રહો બહાર પડેલા છે, તેમાં એવાં અપવાદરૂપ જુદા છંદમાં લખાયેલાં કહેવાતાં સોનેટ લેવાયેલાં જ નથી. પદ્યલેખકો જમાને જમાને ખરાખોટા પ્રયોગ કર્યે જ જવાના, શું અહીં હિન્દમાં કે શું વેલાતમાં. પણ અમુક વિશિષ્ટ નામ હેઠળ ઓળખાતી રચના સાંગોપાંગ રચાય તેને જ તે વિશિષ્ટ નામથી ઓળખાવી શકાય. એમ તો અંગ્રેજીમાં રૉન્દો, વીન્યેટ, લીમેરિક જેવા નાનાં નાનાં કાવ્યો માટેના ઘણા પ્રકારો છે, તેમાં પણ છંદ, પંક્તિઓ, પ્રાસ, વલણ વગેરેના ચોક્કસ નિયમો છે અને તે નિયમો પ્રમાણે જ લખાય ત્યારે તે તે વિશિષ્ટ નામે ઓળખાય. બધી કળાઓમાં નિયમને માન અપાય છે જ, અપવાદ પણ નિયમને જ પુષ્ટિ આપે છે.

સોનેટનો અંગ્રેજી સાહિત્યમાં આ ઇતિહાસ છે. અંગ્રેજી સાહિત્યમાં સોનેટના પ્રયોગો થતાં થતાં સોનેટનાં આજે ત્યાં સ્વીકારાયેલાં બે જ વિશિષ્ટ રૂપને બંધાવા માટે ચારસેં વર્ષ ગયાં, તો ગુજરાતી સાહિત્યમાં સોનેટનું બંધારણ નક્કી કરવા આઠસેં વર્ષ જવાં જોઇએ, એ દલીલ સાર્થ કે તર્કસિદ્ધ નથી. આપણે માટે તો આજે સોનેટ રચનાના બધા નિયમો છેવટના ઘડાઇને અંગ્રેજી ભાષા સાહિત્યમાં તૈયાર પડેલા છે, તે પ્રમાણે આપણે આપણાં સોનેટો ધરથી જ બાંધવાં જોઈએ. જાણીજોઈ અજ્ઞાનમાં રહી ગમે તેવા ખોટા પ્રયોગો કરી આપણે પણ આઠસો વર્ષ સુધી અથડાવું જ જોઈએ, કેમકે એવી રીતે અંગ્રેજ કવિઓ

અથડાયા હતા, એ દલીલ સાહિત્યના વિષયમાં શું કે વિજ્ઞાન વગેરે બીજા વિષયોમાં શું, આપણને ઊંધા તર્કવાળા જ ઠેરવે. અણજાણપણે અનેક માણસો એક ઠેકાણે ઠોકર ખાય, તેથી એ ઠોકરના સ્થાનથી માહિતગાર માણસે પણ ફરજિયાત ઠોકર ખાવી જ, એમ કોઈ બુદ્ધિમાન મનુષ્ય કહી શકે નહીં. આપણે માટે તો બધું વિધાન તૈયાર છે, બધી સામગ્રીઓની સમજ પણ તૈયાર છે. તે જોઇને આપણી ભાષાના પ્રાણ પ્રમાણે આ બધા નિયમોને સાચવીને આપણે આપણાં સોનેટની રચના કરવાની છે.

હવે આ બધું જોઈ આવ્યા પછી આપણે સોનેટની વ્યાખ્યા આજે અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં શી થાય છે, તેનાં બે ત્રણ શિષ્ટ વિવેચકોનાં ઉદાહરણથી જોઇએ. "એનસાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા"માં થિયોડોર વૉટ્સ-ડંટન નીચલી વ્યાખ્યા આપે છે:

The sonnet in the literature of modern Europe is a brief poetic form of **fourteen rhymed verses** ranged **according to prescription.**

એટલે, આધુનિક યુરોપના સાહિત્યમાં પરંપરાગત સિદ્ધ ધોરણ પ્રમાણે રચેલી ચૌદ પ્રાસયુક્ત પદ્યપંક્તિની નાની કાવ્યબાંધણી તે સોનેટ.

વળી વૉટ્સ-ડંટન એ જ સોનેટ પરના નિબંધમાં આગળ ઉપર સોનેટના કાવ્યતત્વમાં ખાસ શું શું જોઇએ તે કહે છે, તે પણ તેના જ શબ્દોમાં ઉતારીએ:

This ingenuity (of Octave and Sestet with prescribed rhymes etc.) is only a means to an end, the end being properly that a single wave of emotion, when emotion is either too deeply charged with thought, or too much adulterated with fancy, to pass spontaneously into the movements of pure lyric,

shall be embodied in a single metrical flow and return.

એટલે, આ (ધોરણ મુજબના પ્રાસ સાથની અષ્ટક અને ષટ્કની) કારીગરી તો અંતિમ આશયને સાધવાનું એક સાધન માત્ર છે. ખરી રીતે જોતાં આ સાધન એવું છે કે વિચારસમૃદ્ધિથી ભરેલા કે કલ્પનાલાલિત્યની રેલંછેલથી ઉભરાતા ભાવનું એક જ મોજું શુદ્ધ લિરિકની ગતિ યા ચેષ્ટા ધારણ કરે, અને એક જ છંદોબદ્ધ વહન અને પ્રતિવહનમાં તે રૂપબદ્ધ રહે.

અહીં એક વાત ખાસ નોંધવા જેવી છે. આપણા સોનેટાચાર્ય અને તેમના અનુયાયીઓ સોનેટ માટે માત્ર "વિચારભાવસમૃદ્ધિ"જ જોઈએ, એવો મત પ્રસરાવી રહ્યા છે, તે એકદેશી છે. ઉપલા અધિકારી અવતરણમાં "વિચારભાવની સમૃદ્ધિ" યા "કલ્પનાલાલિત્યની રેલંછેલ" એમ બન્ને કાવ્યતત્વોને સ્વીકારવામાં આવેલાં છે. આખો વખત અર્થઘનત્વ ને વિચારપ્રાધાન્ય માટે જ ભાર મૂકી કહ્યા કરતા આચાર્ય આ કલ્પનાલાલિત્યવાળા બીજા પ્રદેશને જાણીજોઇને સાવ ભૂલી જતા કે તે પર પગ મૂકીને તેને દાબી દેતા આપણે જોઇએ છીએ, ત્યારે તેમનાં જ વખાણેલાં અંગ્રેજી સાહિત્યમાંના એક અધિકારી વિવેચક એ જ સોનેટોના તાત્ત્વિક અંશો તારવી આપતાં વિચારપ્રાધાન્યને તેમ જ કલ્પનાલાલિત્યની રેલંછેલને પણ તેટલી જ અગત્ય આપે છે. શાસ્ત્રીયતાને કોઈ પણ વિષયનું અધૂરું દર્શન ત્યાજ્ય છે. પાંચસેં વરસથી પશ્ચિમની દુનિયાનાં કાવ્યસાહિત્યમાં સોનેટનું જે સિદ્ધ રૂપ ઘડાયું છે, અને જે તત્ત્વો તેના અસ્તિત્વ માટે પ્રમાણભૂત સ્વીકારાયાં છે, તેનો અધૂરો સાર આપવામાં કે તેને આપણા નવા ઊગતા સાહિત્યમાં જુદે રૂપે—અને તે પણ વિરૂપ અને કઢંગા રૂપમાં–દાખલ કરવામાં જોખમદાર સાહિત્ય સાક્ષરનો ધર્મ શુદ્ધ રીતે બજાવાતો નથી. આપણા સાહિત્યમાં સોનેટ હોવું જ જોઇએ એવો આગ્રહ હોય તો તે જે દેશમાં પ્રથમ પાકીને સિદ્ધ રૂપે ખીલ્યું છે, તે જ રૂપે આપણે ત્યાં પણ ખીલવું

જોઈએ. આ હોય તો ચાલે ને આ ન હોય તોપણ ચાલે, અને છંદની બાંધણીમાં, કવિત્વનાં તત્ત્વોમાં, પ્રાસમાં, એમ સર્વ તાત્ત્વિક વિધાનમાં અરાજકતા જાણીજોઈને ચલાવવી હોય, તો પછી એવી કૃતિને સાહિત્યમાં વિશ્વવિખ્યાત નામ શા માટે આપો છો? એ તો એ નામની તેમ જ આપણી કળાની અશક્તિની હાંસી કરાવવા જેવું છે.

હવે, આપણે આધુનિક અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યના પ્રખ્યાત વિવેચક ટી. ડબ્લ્યુ. એચ. ક્રૉસ્લૅંડની સોનેટ માટેની વ્યાખ્યા તપાસીએ. એ વિદ્વાન લેખકે "The English Sonnet" (ધી ઇંગ્લીશ સોનેટ) નામે બસેંથી વધુ પૃષ્ઠોનું એક સત્તાધારી પુસ્તક ઇનામી નિબંધ લેખે સોનેટ ઉપર જ લખ્યું છે, તેમાં બીજા કોઈ લેખકે સોનેટનો મૂળથી ઊતરી આવેલો ઇતિહાસ એવી રીતે લખેલો જ નથી તેવો તેમાં આપેલો છે. અનેક દૃષ્ટિબિંદુથી સોનેટને તપાસવામાં આવ્યું છે, ઉત્તમોત્તમ અંગ્રેજી સોનેટકારોનાં સોનેટોના નમૂના પણ તેમાં આપ્યા છે, અને તેમાંના ગુણદોષ પણ મુક્ત કંઠે દર્શાવ્યા છે. એમાં "સોનેટના નિયમ"વાળા પ્રકરણમાં સોનેટનું રચનાવિધાન આપ્યું છે તે આ રહ્યું :

A sonnet consists of fourteen decasyllabic (iambic) lines, rhymed according to prescription. Any poem of more than fourteen decasyllabic lines, or less than fourteen, is not a sonnet. * * * Any poem in any other measure than the decasyllabic is not a sonnet. * * * Fourteen decasyllabic lines without rhyme, or fourteen lines rhymed in couplets do not constitute a sonnet.

એ કહે છે કે,

(૧) સોનેટમાં સિદ્ધ કરેલા ધોરણ પ્રમાણેના પ્રાસવાળી (આયમ્બિક સંધિની) ચૌદ દસશ્રુતિવાળી પંક્તિઓ જોઈએ. ચૌદથી

વધુ કે ઓછી આવી દસશ્રુતિવાળી પંક્તિઓ જે કવિતામાં હોય તે "સોનેટ" કહેવાય નહીં.

(૨) દસ શ્રુતિવાળા ઉપલા માપ યા છંદ સિવાય બીજા કોઈ માપમાં લખાયેલી આવી કવિતા તે પણ "સોનેટ" ગણાય નહીં.

(૩) પ્રાસ વગરની (એટલે અંત્ય યમકહીન) દસ શ્રુતિઓવાળી પંક્તિઓથી, અથવા બબ્બે પંક્તિની કડીના પ્રાસ મેળવેલી એવી ચૌદ પંક્તિઓથી, સોનેટનું બંધારણ થઈ શકતું નથી.

સોનેટનું આ મુખ્ય વિધાન મૂળથી જ આપણા કોઈ પણ સોનેટકાર પૂરું પાળતા જ નથી. વાત એમ છે કે આપણા આદિ સોનેટકાર રા. બળવંતરાય ક. ઠાકોરે ખરેખરા યુરોપીય કે અંગ્રેજી સોનેટને ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યમાં આપણી ભાષાના પ્રાણાનુસાર પ્રમાણિકપણે સાંગોપાંગ ઉતારવાનો પ્રયત્ન જ કર્યો નથી. એમણે તો 'સોનેટ'ને પોતાનું મનસ્વી સ્વરૂપ આપ્યું છે. અંગ્રેજીમાંના મર્યાદિત શક્તિવાળા સોનેટકારના અનિયમિત રચનાના પ્રયોગો, કે સારા કવિઓના પણ કોઈ કોઈ "કામચલાઉ" પ્રયોગો, પોતાના વિધાનના આધારરૂપ લઈને સોનેટની સર્વાંગે બહુ જ કઢંગી રચના પોતે ઉપજાવી છે ને પોતાના શિક્ષણથી નવીન કવિઓમાં તેનો પ્રચાર કર્યો છે. પણ અંગ્રેજીમાં ગમે તેવા સોનેટના પ્રયોગો થયા છે, તેમાં કોઈ પણ પ્રયોગ કોઈ પણ શિષ્ટ કવિએ પ્રાસહીન રચનાનો તો કીધો જ નથી. શુદ્ધ ને પૂરા પ્રાસો—જુદી જુદી રીતે પણ–તેમણે રાખ્યા તો છે જ. અને સોનેટનો છંદ પણ એક જ–આયંબિક પાંચસંધિવાળો–દસ શ્રુતિબદ્ધ રાખવામાં આવેલો છે. કોઈ પણ અંગ્રેજ કવિએ (અગાઉ જણાવેલા બે ત્રણ સોને-ટના અપવાદ બાદ કરતાં) આ બે મુખ્ય રચનાવિધાનને તો તિલાં-જલિ નથી જ આપી. અહીં ગુજરાતી નવીન કવિઓ તો મોટે ભાગે અંત્ય પ્રાસ કોઈ પણ વિધિએ રાખતા જ નથી, અને છંદ તો તરેહવાર જાતના ઓછી વત્તી શ્રુતિઓવાળા વપરાય છે. અનુષ્ટુભૂની ચૌદ લીટીઓ તો લખાઈ છે, અને આવતી કાલે દોહરાની કે ચોપાઇની ચૌદ પંક્તિ

અને તે પણ પ્રાસહીન લખીને આપણા નવીન કવિઓ તેને સોનેટ લેખે ઓળખાવશે. શા માટે નહીં? તેમને તો ખુલ્લો પરવાનો મળી જ ગયો છેને કે ગમે તે છંદમાં ગમે તેમ શબ્દો ગોઠવી, ગમે તેમ તોડ-ફોડ કરી, પ્રાસબ્રાસની કશી પણ માથાફોડમાં ઊતર્યા વિના માત્ર "વિચારભાવસમૃદ્ધિ"ના પ્રવાહને આઠ ને છ લીટીના બે વળ આપીને કાગળ પર ઉતારી દીધો કે તે બસ 'સોનેટ' થઈ ચૂક્યું! વારે ને તહેવારે વર્તમાનપત્રોમાં, માસિકોમાં, રેડિયોમાં આજકાલ તો બસ એ ગુજરાતી સોનેટના વિજયવાવટા ફરકી રહ્યા છે. એ અંગ્રેજી સોનેટ–બોનેટની આધુનિક ગુજરાતમાં જે વાત કરે કે તેના ખરા નિયમ બતાવે તે તેમને અપ્રિય થઈ પડે છે. આ "બાબાવાક્યં પ્રમાણં" ના સૂત્ર પર બહુ નવીન કવિઓની મનોદશા પ્રવર્તે છે. ખેદની વાત તો એ છે કે આ નવીન કવિઓમાંના ઘણાક યુનિવર્સિટીની બી. એ. અને એમ. એ. ની ઉપાધિવાળા છે. તેઓ અંગ્રેજી સાહિત્યના અભ્યાસી કહેવાય છે, છતાં અંગ્રેજીમાં 'સોનેટ'ની રચના માટે શિષ્ટ વિવેચકોનાં પુસ્તકો ને લેખો જોઈએ તેટલાં છે, પણ તે પૂરાં વાંચીને પચાવવા કોઈ માગતું નથી, યા વાંચ્યા છતાં તેમાંનાં વિધાન પર આંખમીંચામણાં કરી ગુજરાતીમાં ગબડતું આવેલું ગાડું ગબડાવ્યે જાય છે. અને વળી ખૂબી તો એ છે કે એ કવિઓમાંના કેટલાક એમ. એ. થયેલા "પ્રાધ્યાપકો" પણ છે, અને તેમણે વળી 'સોનેટ' પર ખાસ વ્યાખ્યાન આપ્યાં છે કે પુસ્તક લખ્યાં છે, તેમાં પણ અંગ્રેજી સોનેટને આ ગુજ-રાતી સોનેટ જેવું બતાવવા પ્રયત્ન થયા છે. એ માટે પણ આગળ ઉપર કહેવામાં આવશે.

ઉપર જણાવેલાં ક્રૉસ્લેંડનાં વિધાનમાં એ જ વિવેચક પેટ્રાર્ક વિધિના આધુનિક સોનેટને માટે બીજા નિયમ પણ આપે છે, તેમાંના આપણી ભાષાને અનુકૂળ આવે તેવા ઉપરના ત્રણથી કેટલાક વધુ હું અહીં નોંધું છું.

(૪) સોનેટમાં બે વિધિના પ્રાસ લાવવા જોઈએ: (ક) પહેલી આઠ પંક્તિવાળા અષ્ટકમાં ૧–૪–૫–૮ પંક્તિઓના એક જ પ્રાસ જોઈએ,

તથા ૨–૩–૬–૭ પંક્તિઓના જુદી જાતના એક જ પ્રાસ જોઈએ. (ખ) બીજી છ પંક્તિવાળા ષટ્કમાં ૧–૩–૫ પંક્તિના એક જ પ્રાસ જોઇએ, અને ૨–૪–૬ પંક્તિના પણ જુદી જાતના એક જ પ્રાસ જોઈએ; અગર ૧–૪, ૨–૫, ૩–૬ એ પંક્તિઓના પ્રાસ એક જ જોઇએ.

(૫) ઉપલી પ્રાસરચના પ્રમાણે અષ્ટકમાં ૨–૩, ૪–૫ અને ૬–૭ પંક્તિઓના પ્રાસ આવ્યાથી તેમાં ત્રણ પ્રાસબદ્ધ કડીઓ બંધાશે, પણ તેથી જ ષટ્કમાં એક પણ પ્રાસબદ્ધ કડી–એટલે પ્રાસ મળતી બે પંક્તિ સાથે આવે તેવી કડી નહીં જોઇએ, પણ એકાંતર કે દ્વયાંતર પંક્તિઓના પ્રાસ મેળવવા જોઇએ, અને છેલ્લી બે પંક્તિઓના પ્રાસ તો કદી નહીં મળવા જોઇએ. એવો પ્રાસ તો માત્ર શેક્સ્પીઅરવિધિના સોનેટની છેલ્લી બે પંક્તિઓની કડીનો જ આવે.

(૬) અષ્ટકમાં જે ચાર ચાર પંક્તિના બે જાતના પ્રાસ આવે તેના ઉચ્ચાર તદ્દન વિભિન્ન સ્વરમૂળના હોવા જોઇએ; એટલે એક જાતના પ્રાસના છેલ્લા અક્ષરનો સ્વર ‘ આ ’ આવતો હોય તો બીજી જાતના પ્રાસના છેલ્લા અક્ષરનો સ્વર તે જ નહીં પણ જુદો એટલે ઈ, ઊ, એ, ઓ, એવો હોવો જોઇએ, જેથી પ્રાસના અંતિમ સ્વરોની એકતાનતા નહીં આવે. આપણા ગુજરાતી પદ્યમાં ઓછામાં ઓછી બે શ્રુતિઓના પૂર્ણ પ્રાસ રાખવા જોઇએ, એટલે છેલ્લી શ્રુતિ જેને ફારસીમાં ‘ રદીફ ’ કહે છે તે એક જ સ્વર–વ્યંજનની જોઇએ, અને કાફીઆ એટલે પ્રાસ મેળવવા માટે છેલ્લીની આગલી એક કે બે શ્રુતિઓ જુદા સ્વર-વ્યંજનની જોઇએ. ઉદાહરણ તરીકે બોલે–તોલે–ખોલે–છોલે એ પૂર્ણ પ્રાસ કહેવાય. બોલે સાથે કોરે કે ખોસે એ પ્રાસ નથી કેમકે છેલ્લી શ્રુતિના વ્યંજન જુદા છે, જે એક જ જોઇએ. વળી રદીફ એક જ હોય છતાં જો તેની આગળની શ્રુતિના સ્વર જુદા આવે તો પ્રાસ નહીં મળે–સ્વર એક જ પણ વ્યંજન જુદા જોઇએ. સેવે સાથે હાવે કે લાવે એ પ્રાસ નથી, છાની સાથે સ્હેની એ પ્રાસ નથી, સેવે સાથે દેવે, છાની સાથે નાની, એ પ્રાસ છે.

(૭) ષટ્કમાં પણ ઉપર લખ્યા પ્રમાણે જે બે કે ત્રણ જાતના પ્રાસ આવે તે વિભિન્ન સ્વરાંતના જોઇએ, અને જે પ્રાસો અષ્ટકમાં વપરાઈ ગયા હોય તે પાછા ષટ્કમાં ન વપરાય. તાત્પર્ય એ કે પ્રાસોની એકતાનતા બહુ થવી નહીં જોઇએ.

(૮) બધી ચૌદે પંકિતઓની રચના શ્રવણસુખદ અને છંદોભંગ વગરની હોવી જોઇએ. સોનેટ એ હીરા જેવું કવિતાનું રત્ન છે, તેનો ગમે તેવો કે ખડબચડો કે અપ્રમાણ ઘાટ ન જોઈએ. તેને તો તેનું તેજ સંપૂર્ણ ઝળહળી ઊઠે એવા કળામય પાસા પાડેલા હોવા જોઈએ.

(૯) કોઈપણ પંકિતમાંના પહેલા શબ્દ પછી પૂર્ણ વિરામ કે મહાયતિ ન રખાય. અષ્ટકની પહેલી, બીજી, ત્રીજી, પાંચમી, છઠ્ઠી કે સાતમી પંકિતને છેડે પૂર્ણ વિરામ કે મહાયતિ લાવવી નહીં, તેમ જ ષટ્કમાં પણ પહેલી કે પાંચમી પંક્તિને છેડે મહાયતિ નહીં લાવી શકાય.

(૧૦) એક પંકિતમાં એકથી વધારે વાક્યસંદર્ભ (full period) નહીં જોઇએ, તેમ જ બે કે ત્રણથી વધારે વાક્યસંદર્ભો પંક્તિની વચમાં આવે તો તે દોષ ગણાય. એટલે ઘણા ખરા વાક્યસંદર્ભ પંકિતને અંતે જ પૂરા થવા જોઈએ. વાક્યસંદર્ભના કકડા પંક્તિમાં ગમે ત્યાં પૂરા થયા કરે તો છંદનો લય લથડી પડે અને sound and sense–શબ્દ અને અર્થની સંલગ્નતા તૂટે.

(૧૧) આખા સોનેટમાં વિચારભાવપરંપરાની એકતા જોઈએ, પણ અષ્ટક અને ષટ્ક વચ્ચે સ્પષ્ટ વિચ્છેદ જોઇએ. સોનેટ માટે જે વિચારભાવ કે કલ્પનાનું બીજ લીધું હોય તે અષ્ટકની પ્રથમ ચાર લીટીમાં ફૂટીને બીજી ચાર લીટીમાં પૂર્ણપણે ખીલવું જોઇએ. અષ્ટકમાં જો એ બીજ પૂર્ણપણે ખીલી ન રહે તો તે દોષ કહેવાય. એ ખીલવટ અષ્ટકમાં પૂરી નહીં થાય તો અપવાદ લેખે ષટ્કની પ્રથમ પંક્તિ સુધીમાં તો તે પૂરી થવી જ જોઇએ, નહીં તો પછી સોનેટના

બંધારણના મૂળ પર આઘાત થયેલો કહેવાય અને એ રચના કુથળી પડે.

(૧૨) સોનેટના ષટ્કમાં સ્પષ્ટ અને સ્વતંત્ર પ્રારંભવાળી જાણે નવીન કવિતા રચાવી જોઇએ, પણ એ બીજી કવિતાના વિચારભાવ કે કલ્પનાનો ઝરો અષ્ટકની કવિતામાંથી જ ફૂટેલો હોવો જોઇએ, અને તેમાંથી તે આગળ વધતો જઈ પૂર્ણ નદી રૂપે ષટ્કાંતે પરિણમવો જોઇએ. ષટ્કમાંની કવિતા અષ્ટકમાંની કવિતા કરતાં કોઈ પણ રીતે સૌંદર્યમાં કે ભાવોદ્રેકમાં ઊતરતી નહીં જોઇએ; ઉલટું, તે અષ્ટકની કવિતા કરતાં વધારે સરસ જોઇએ.

(૧૩) સોનેટનું વસ્તુ ભાવપ્રધાન કે ચિંતનપ્રધાન, કે એ બન્નેના મિશ્રણવાળું હોવું જોઇએ. કુદરતના દેખાવો કે બનાવોનાં વર્ણન માત્રથી પૂર્ણ સોનેટ ઊપજતું નથી. અષ્ટકમાં આવું વસ્તુ આવી શકે, પણ તેમાંથી કોઈ સબળ ભાવોદ્રેક ઊઠીને ષટ્કમાં તેને ખાલી શબ્દચિત્ર-માંથી ઊંચી ભવ્ય કવિતાના પ્રદેશમાં ઊચકી લે, તેમ થવું જોઇએ.

(૧૪) સોનેટની ભાષાસરણી (diction) યા રીતિ નાટ્યસ્વરૂપ-વાળી નહીં જોઇએ. સોનેટમાં ઝાઝા પ્રશ્નોવાળાં વાક્યો કે પંક્તિઓ લાદવાં નહીં. ગ્રામ્ય કે પ્રાંતિક બોલીના શબ્દો, પરભાષાના શબ્દો, સાંકેતિક શબ્દો, અવતરણો, વિજ્ઞાનની પરિભાષાના શબ્દો, અને એવા કાવ્યરસનો ભંગ કરનારા શબ્દો સોનેટમાં વાપરવા નહીં.

(૧૫) સોનેટમાં બહુ શબ્દસમાસ કરવા નહીં. વાક્યોનો અન્વય બનતા સુધી સીધો ને સ્પષ્ટ રાખવો, તેમ જ ને, અને, તથા એ શબ્દોથી શરુ થતી ઘણી પંક્તિઓ લખવી નહીં.

(૧૬) પ્રત્યેક શબ્દનો કે વાક્યનો અર્થ ચોકખો, સચોટ, સ્પષ્ટ અને વિશદ રાખવો. વિચારમાં જરા પણ અવિશદતા રાખવી નહીં. ઉપમા, ઉત્પ્રેક્ષા, અલંકારો, તરંગો, કલ્પના એ બધી સામગ્રી તાજી અને ભાવવિચારની સાથે પૂરી સંલગ્નતા પામે તેવી રાખવી.

(૧૭) સોનેટની ભાષા સરળ ને સચોટ છતાં સુંદર પદ્યમય હોવી જોઇએ. તેમાં ઢીલી ગદ્યાળુતા પેસી નહીં જાય તેની સંભાળ રાખવી.

(૧૮) સોનેટમાં અતિ વપરાશથી ચર્વાઈને પુરાણાં થઈ ગયેલાં વલણો, શબ્દો, રૂઢિઓ, ઉપમા, અલંકારો વગેરે વાપરવાં નહીં; એથી સોનેટની તાજગીને હાનિ પહોંચે છે.

આમાંના ઘણા નિયમો નકામા કે પુનરુક્ત છે, અને તે સોનેટ લેખકો જાણે છે, એમ કોઈ કહેશે, પણ એ બધા નિયમો કોઈ ને કોઈ તોડ્યા જ કરે છે, અને તેથી સોનેટના સૌંદર્યનો ભંગ થતાં તે કવિતાના ઉત્તમ રૂપને કઢંગું ને દોષિત બનાવી દે છે. સારું ગદ્ય લખવા માટેના પણ નિયમો છે, તો જે ગદ્યમાં સારું નથી, તે કવિતામાં પણ સારું નથી અને અરુચિકર છે; અને જે કવિતામાં અનિષ્ટ છે, તે તો કવિતાના ઉત્તમ સ્વરૂપ સોનેટમાં તો વધારે જ અનિષ્ટ અને અક્ષમ્ય છે.

હવે જ ગુજરાતી સોનેટકારો સ્પષ્ટતાથી જોશે કે સોનેટ એ કાંઇ રમત રમવાની વસ્તુ છે નહીં, અને સોનેટની પૂર્ણ ને સુંદર રચના માટે તે કેટલો અધ્યાસ અને ચોકસાઈ માગી લે છે. ગમે તેમ ચૌદ લીટી લખી નાખી એટલે સોનેટ થઈ ગયું એ ભ્રામક વિચાર હવે સદાનો તજી દેવાનો વખત પાકી ગયો છે. ગુજરાતના ગૌરવને શરમાવનારી રચના શું ગુજરાતી કવિને ગૌરવ કે કીર્તિ અપાવશે? અંગ્રેજી સોનેટને માટેના જે નિયમો હવે ત્યાં બંધાઇને આખરનું રૂપ પામ્યા છે, તેમાંથી આપણી ભાષાને અનુકૂળ થતા ઉપલા અઢાર નિયમો મેં તારવ્યા છે, તેમાંના કેટલા નિયમો પચાસ વર્ષના અહીંના સોનેટ રચનાના ઇતિહાસમાં પળાયેલા દેખાય છે? કોઈ પણ વસ્તુ પરભાષામાંથી આપણી ભાષામાં લાવવી હોય તો તેનો સર્વાંગ પરિચય પ્રથમ કરવો જોઇએ, અને પછી જ તેને આપણે ત્યાં દાખલ કરવાના પ્રયાસ કરવા જોઇએ. આ તો પ્રથમથી જ પૂરેપૂરા પરિચય વિના અને અપવાદોને નિયમ તરીકે દર્શાવીને સોનેટની સ્થાપના થઈ ગઈ, ને પછી સોનેટને નામે

બધી અરાજકતા આપણા કાવ્યસાહિત્યમાં પેસી ગઈ છે. હવે તો જોખમદાર વિવેચકો પણ ગંભીર લેખોમાં જણાવે છે કે સોનેટની ચૌદ જ લીટી શા માટે જોઇએ ? બાર, તેર કે પંદર સોળ ગમે તેટલી લખો ! પણ પહેલે નામ કે પહેલે વસ્તુ, એ સામાન્ય વિધાન એ વિવેચકો શું નહીં જાણતા હોય ? વસ્તુ પોતાના વ્યક્તિત્વથી જ જુદું નામ પામે છે, અને એ નામથી જ આપણે પેલી ચોક્કસ વ્યક્તિત્વવાળી વસ્તુને ઓળખી શકીએ. તે વસ્તુનું જે ખાસ વ્યકિતત્વ છે તે જ રાખો નહીં, તો પછી તેનું નામ તેને કેમ લાગુ પડી શકશે ? આકાશમાં જ્યોતિના અનેક ગોળાઓ ઘૂમે છે, તે બધાનું સામાન્ય નામ જ્યોતિ છે, તેવું જ સામાન્ય નામ કવિતાનું છે, પણ એ જ્યોતિના જુદા જુદા ગોળા પોતાના જુદા જુદા વ્યક્તિત્વથી સૂર્ય, ચંદ્ર, ગ્રહ, ધૂમકેતુ, ઉલ્કા, તારા એમ જુદે જુદે નામે ઓળખાય છે. એ સર્વ પોતપોતાના ગુણધર્મ પ્રમાણે વર્તે છે, તેથી જ તેમનું જુદું વ્યકિતત્વ જુદા નામે હસ્તી ભોગવે છે. તેમ જ કવિતામાં મહાકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, વર્ણનકાવ્ય, ખંડકાવ્ય, સંગીતકાવ્ય, ગીત, સોનેટ, એમ અનેક પ્રકારોનાં જુદાં જુદાં વ્યકિતત્વોથી તે જુદાં જુદાં નામથી ઓળખાય છે. સોનેટના દેહાત્માના જુદા જુદા ગુણધર્મો પ્રમાણે પરંપરાથી જે તેનું વ્યક્તિત્વ જુદા નામે બંધાયેલું છે, તેના મૂળમાં જ ઘા કરીને તેનું વ્યક્તિત્વ બદલી નાખો તો પછી તે સોનેટ નામે કેમ ઓળખી શકાશે ? થોડો ઘાટ રાખો અને બીજો બદલી નાખો તો તે મૂળ નામે કેમ ઓળખાશે ને તે મૂળના ગુણધર્મ કેમ બજાવશે ? આપણે જાણીએ છીએ કે બજારમાં પાર્કરની પેનના ‘ સેટ ’ આવે છે, તેમાં ફાઉન્ટન પેન અને સીસા પેન બન્ને આવે છે. એક બાજુએ બન્નેના ઘાટ સરખા લાગે છે, પણ એકને બીજી બાજુએ સાહી ઉતારતી સોનેરી ટાંક હોય છે તેને ફાઉન્ટન પેન નામ અપાયેલું છે, અને બીજીને બીજી બાજુએ સીસાની સળી ઉતરે છે તે પેનસિલ યા સીસાપેન નામથી ઓળખાય છે. એ જ પ્રમાણે બધી જાતની કવિતાનું સામાન્ય નામ “ કવિતા ” છે, પણ તેના જુદા જુદા પ્રકારોને ઉપર જણાવ્યું તેમ જુદું જુદું નામ અપાયેલું છે, અને

એ પ્રકારોની રચનાનું વ્યક્તિત્વ સાંગોપાંગ જળવાય તો જ તે નામથી તે ઓળખી શકાય. બધી જ વાતમાં એમ "ઢીલું ઢીલું" લઈ ચલાવીએ એટલે બધા વ્યવહારમાં શિથિલતા જ પ્રસરે; અને એમ થાય ત્યારે સંયમ અને ચોકસાઈ યા સચોટતા કેવી રીતે સાધી શકાય? યોગની સમાધિ તેમ જ કળાની સમાધિ કાંઈ એમ એક શ્વાસ ખેંચ્યાથી કે બાંધ્યાથી સધાતી નથી. એ તો દેહ અને આત્માના બધા નિયમ પૂર્ણ સંયમથી પાળીને ધ્યેયનું શુદ્ધ સ્વરૂપ જ ચિત્તમાં રહે તેવી સ્થિતિ પરિણમે ત્યારે એ સમાધિ પ્રાપ્ત થાય.

હવે આપણે આપણા ગુજરાતી સોનેટની રચનાના ઇતિહાસ પર પાછા આવીએ. રા. બળવંતરાય ઠાકોરનું કહેવાતું પ્રથમ સોનેટ "ભણકારા" એમના જ કહેવા પ્રમાણે "જ્ઞાનદર્શન" નામે માસિકમાં સંવત ૧૯૪૮ માં એટલે ઈ. સ. ૧૮૯૨ માં પ્રગટ થયેલું. એ મંદાક્રાંતા છંદમાં લખાયેલું છે. એમાં યતિ તોડેલા છે, સંસ્કૃત છંદ છતાં રૂપમેળને પાછો વાસ્તવિક જોડણી બદલીને લયમેળ કીધેલો છે, 'ઝબ્કી' શબ્દ 'ઝબકી'ને બદલે લખેલો છે, અને મોટે ભાગે દરેક પંક્તિને છેડે વિરામ આવે છે. છંદ આવૃત્ત સંધિનો નહીં પણ સુગેય અનાવૃત્ત સંધિનો છે અને કડી કડીના એટલે બે બે પંકિતના મળતા સેવે-સુહાવે, સૂતી–લપાતી, ઘેલો–તેવો, નીરમાંથી–ફેનમાંથી અને છાની-સેહેની એવા સાત કડીમાંથી પાંચ કડીના પ્રાસ ભાંગ્યાતૂટ્યા છે ને માત્ર પ્રાસાભાસ જ આપે છે. સોનેટનો ગુજરાતી ભાષામાં આવો ભાંગ્યોતૂટ્યો અને કઢંગા દેહનો આ જન્મ! અને એની પછીનાં બીજાં કહેવાતાં અનેક સોનેટો જુદા જુદા અનાવૃત્ત સંધિના રૂપમેળ છંદમાં શબ્દોના, વાક્યોના, યતિના, જોડણીના, વગેરે અનેક ભંગ સાથે ઘડી ઘડી પંકિતરચનામાં શ્રુતિઓના ખાડા પડતાં ઠામોમાં 'જ'ના ઠૂચા મારતા વ્યર્થ અક્ષરો સાથે લખાયેલાં છે. ચૌદ લીટી, અને અષ્ટક ષટ્કની રચના થઈ, અને અપરિચિત સંસ્કૃત શબ્દોનાં ભરણાંથી પેલું 'અર્થઘનત્વ' ઊતર્યું એટલે જાણે આ મહા આશ્ચર્યભર્યું 'સોનેટ' સિદ્ધ થયું! અને પછી એમણે ને કાન્તે બીજાં એવાં સોનેટો લખીને

માસિકોમાં પ્રગટ કરવા માંડ્યાં. ગુજરાતમાં તે વેળાએ અંગ્રેજી ભણેલા વિદ્વાનો ને લેખકો તો બહુ હતા, પણ આ 'સોનેટ'ના ધન્ય ગુજરાતી અવતાર માટે કોઇએ પણ તેની ખરી પરખ કરી આવી કઢંગી કૃતિને દાબી દેવાની હિંમત કીધી નહીં. શા માટે તે તો પ્રભુ જાણે !

ઈ. સ.૧૯૦૩ ની આખરીએ પ્રથમ જ એક મિત્રની પાસે "સુદર્શન" માસિકના ઈ. સ. ૧૯૦૧-૨ ના અંકો મને વાંચવા માટે મળ્યા, તેમાં જ મેં પ્રથમ રા. ઠાકોરનું "પૃથ્વીછંદ"માં લખાયેલું "કવિનું એકાન્ત" નામનું સોનેટ-કાવ્ય વાંચ્યું. તે અગાઉ મેં અંગ્રેજી કવિતામાં આ 'સોનેટ' જાતિનાં કાવ્યો અનેક કવિઓનાં વાંચ્યાં હતાં. આ ગુજરાતી 'સોનેટ'નો વિચિત્ર અવતાર જોઇને મને હસવું આવ્યું. ક્યાં અંગ્રેજી સોનેટની કૃતિ અને ક્યાં આ તેની ગુજરાતી અનુકૃતિ ! ઠણકતો, દોડતો ને જરા થંભતો "પૃથ્વીછંદ"નો રણકો, નહીં એક પણ પૂરો પ્રાસ, નહીં અષ્ટક કે ષટ્ક, વિચિત્ર ભાષા; અને છેલ્લી બે પંક્તિમાંનો અલંકારખીચડો: બધું જોઇને હું તો નવી ગુજરાતી કવિતાની આવી અદ્ભુતતાથી થંભી ગયો ! પણ એ જ કૃતિએ મને પોતાને સોનેટ લખવાની પ્રેરણા આપી. અંગ્રેજી સોનેટો તો મેં સારી પેઠે વાંચ્યાં હતાં, પણ સોનેટ પર લખાયેલો કોઈ પણ અંગ્રેજી લેખ કે નિબંધ તે વેળાએ મારા નિવાસસ્થાન દમણમાં કોઈ પણ પુસ્તકાલયના અભાવને લીધે મેં વાંચ્યો ન હતો. પણ ગુજરાતી કવિતાની સાથે સાથે જ નાની ઉમરથી જ અંગ્રેજી કવિતા રચવાનો મને મહાવરો હોવાથી અંગ્રેજી પદ્યરચનાના નિયમો હું સારી રીતે જાણતો હતો. યુરોપનાં ખરાં સોનેટ તો ઈટાલિયન ઘાટીનાં જ, તે પણ મારા અનુભવની વાત હતી. પણ અંગ્રેજી ભાષાના પદ્યનો આધાર પ્રયત્નતત્ત્વ પર અને આપણી ભાષાનો લઘુગુરુશ્રુતિ પર આજસુધી ચાલતો આવેલો, એટલે આ સોનેટના અંગ્રેજી આવૃત્ત સંધિના માપને કાંઈક પણ મળતું આવે તેવું ગુજરાતી પિંગળનું માપ મારે શોધવાનું રહ્યું. અંગ્રેજીના "આયંબિક પેન્ટામિટર" છંદના આવૃત્ત સંધિમાં બે શ્રુતિ આવે અને બીજી શ્રુતિ પર તાલ આવે ત્યાં

અંગ્રેજી શબ્દનો સ્વાભાવિક પ્રયત્ન સ્થાન પામે; એટલે એ દ્વિશ્રુતિ સંધિમાં પહેલી શ્રુતિ અસ્વરિત અને બીજી સ્વરિત એટલે પ્રયત્નવાળી–accented–આવે. આપણી ભાષામાં જેવી રીતે સ્પષ્ટ લઘુગુરુની શ્રુતિઓ છે તેવી અંગ્રેજીમાં નથી. કોઈક શ્રુતિ લઘુ જેવી લાગે, તે પણ સ્પષ્ટ નહીં. અંગ્રેજીના શબ્દોની શ્રુતિઓનો ભેદ શબ્દની પ્રયત્નમય શ્રુતિઓથી જ ઉપજેલો છે. જે શબ્દો એક જ શ્રુતિના છે—a, the, thou, cloud, fair, strength–એટલે ઉચ્ચારના એક જ એકમ (unit) લેખેના છે, તે પ્રયત્નહીન તેમ જ પ્રયત્નયુક્ત એમ અંગ્રેજી પદ્યમાં બેઉ રીતે ગણાય છે. આ બધા અંગ્રેજી શબ્દોને આપણે ગુજરાતી લિપિમાં ઉતારીએ તો આમ લખાય: એ, ધી, ધાઉ (ધૌ) કલાઉડ્ (ક્લૌડ્) ફૅર્, સ્ટ્રૅન્થ્. આ શ્રુતિઓની ઉચ્ચારનાં એકમમાં કેટલી માત્રા આપણે ગણીએ ? એક કે બે ? ઉચ્ચાર પ્રમાણે તો બે જ માત્રા ગણી શકાય. આપણે સોનેટના છંદનું માપ એ કસોટી પર જોઈએ :

To one	who has	for long	in ci–	ty pent
ટૂ વન્	હુ હૅઝ્	ફૉર્ લૉંગ્	ઈન્ સી	ટી પેન્ટ્
૨ – ૨	૨ – ૨	૨ – ૨	૨ – ૨	૨–૨

એટલે દરેક સંધિમાં ચાર માત્રા આવે, અને સંધિના છેલ્લા શબ્દપર પ્રયત્ન આવે, જે અંગ્રેજીમાં આપણા તાલની જગ્યાએ લય સાધવાના સાધન લેખે રખાય છે. પંક્તિ કોઈ પણ જાતના યતિથી અબાધિત રાખવી હોય તો સંધિઓ આવૃત્ત જાતિના જ જોઈએ, અને તો જ લાંબો વિચાર પંક્તિ કે પંક્તિઓ પરથી ઉભરાઈને સીધો અણરોધ્યો આગળ વધે ને ગમે તે પંક્તિમાં ગમે તે ઠેકાણે પૂરો થાય. અખંડ પદ્યની પાઠ્યતા ને પ્રવાહિતા કેટલીક હદસુધી સોનેટમાં પણ જોઈએ, એ જો ખરું હોય તો સોનેટની પદ્યરચનાના સંધિઓ પણ આવૃત્તજ હોવા જોઈએ.

વળી ગેયતા ઓછી જોઇએ તો આવૃત્ત સંધિવાળો વર્ણમેળ છંદ જોઇએ. માત્રામેળમાં તો ગેયતા ઘણી આવે. એટલે આવો ચાર માત્રાવાળો છતાં વર્ણમેળ છંદ આવૃત્ત સંધિનો જોઈએ. એની ખોળ કરતાં મને આપણા "દલપત પિંગળ"માં પાંચ આવૃત્ત સગણવાળો, દરેક સંધિમાં ચાર માત્રાવાળો, અને સંધિની છેલ્લી શ્રુતિપરના તાલવાળો એવો રૂપમેળ "નલિની" અથવા "ભ્રમરાવળી" છંદ મળી આવ્યો. અંગ્રેજી "આયંબિક પેન્ટામિટર" વાળી પદ્યરચનાનો પાઠ જેવી રીતે બોલાય, ને તે બોલતાં જેટલો કાળ જાય, લગભગ તેટલા જ કાળમાં તેવી જ રીતે આ ભ્રમરાવળી છંદનો ઉચ્ચાર પણ થાય, અને લય પણ લગભગ તેવો જ રહે. એથી વધુ નજીકની—કેવળ તાદાત્મ્ય સાધતી—અંગ્રેજી ને ગુજરાતી પદ્યરચના બીજી કોઈ મળી શકે નહીં. તે વેળા તો મને ગુજરાતી શબ્દોમાં રહેલા પ્રયત્નતત્ત્વની કોઈ પણ પિછાન કે માહિતી નહોતી. એટલે સંધિ, માત્રાગણના, તાલનો પ્રયત્ન સાથેનો સંયોગ, એટલાં મુખ્ય અંગોને જ સંભાળવાનાં હતાં. આ વસ્તુ મનમાં નક્કી થઈ ગયા પછી એક દહાડે પ્રેરણા થતાં મેં આ છંદમાં સોનેટનો પ્રથમ પ્રયોગ કર્યો, અને "કવિ નર્મદનું મંદિર" નામનું સોનેટ (જે મારી "વિલાસિકા"માં છે તેમ જ "કાવ્ય માધુર્ય"ની બીજી આવૃત્તિમાં છે તે) સોનેટના બીજા બધા નિયમો—અષ્ટક ષટ્ક, પ્રાસવિધિ, વગેરે જાળવીને લખ્યું. ગુજરાતી ભાષામાં યુરોપીય સોનેટનું ખરું સાંગોપાંગ સ્વરૂપ સાધતું એ જ પહેલું સોનેટ. એ મેં ઈ. સ. ૧૯૦૩ના છેવટના ભાગમાં લખ્યું હતું. એ સોનેટ અહીં આખું ઉતારી લેવાનું ઇષ્ટ ધારું છું.

કવિ નર્ | મદ ! તું | જગમાં | લડી જં | ગ ગયો;
તુજ વીરછબી નિરખી ચખ અશ્રુ ભરે :
કંઇ પુષ્પ નવાં ખીલતાં તુજ પ્રેમકરે
સ્થળ સર્વ વિખેરી દઈ કૃતકૃત્ય થયો;
તુજ પ્રેમઝરો નિશદિન અખંડ વહ્યો,

ભરી બંધુઉરે ભૂમિ કારણ દાઝ ખરે,
જહીં તેહ અમાસ પછી જયમ આભઉરે
ચઢતો અમીચંદ્ર દીપે ત્યમ દીપી રહ્યો !
તુજ પુષ્પ સુવાસિત છે હજી નૂતન ત્યાં,
નિશદિન નવીન સુભાવ હૃદે જગવે;
તુજ લેખ સ્વદેશની ભક્તિનું મંદિર છે,
જહીં દેશપૂજા પ્રીતથી કરવા શિખવે;
વળી પ્રેમ સુશૌર્ય બન્યું વીરજીવન જ્યાં
ગુરુ નર્મદ ધન્ય ઊભો તહીં તું વીર છે !

શ્રોતાઓને હું વિનંતિ કરું છું કે આજથી છત્રીશ વર્ષ પર લખાયેલું આ જેવું તેવું પ્રથમ સોનેટ, તેમ જ "વિલાસિકા"માંનાં બીજાં સોનેટ પણ, પ્રામાણિકપણે તપાસી જુઓ: અંગ્રેજી સોનેટ તેના પ્રયત્નની ઠેક સાથે અંગ્રેજી ઢબે મોટેથી વાંચી જુઓ અને પછી આ ગુજરાતી પણ તે જ ઢબે વાંચો, અને કહો કે અંગ્રેજી અને ગુજરાતી છંદનું સામ્ય અને તેનો પ્રવાહ, તેના અષ્ટક અને ષટ્ક વિભાગો, તેના પ્રાસની યોજના, વસ્તુનું ગાંભીર્ય અને તેની પ્રૌઢિ, એ બધું સોનેટના જેવું જ છે કે નહીં? એ રચનાને 'સોનેટ' તરીકે કહેવડાવાનો સાચો હક્ક છે, કે જેમાં પ્રવાહી છંદ જ નથી એવા અનાવૃત્ત સંધિવાળા ગમે તે છંદમાં, ગમે તેમ પંક્તિઓ ગોઠવી, ગમે તેમ પ્રાસ લાવી કે પ્રાસ વગર જ રહેવા દઈને લખેલા કાવ્યને 'સોનેટ' તરીકે ગણાવાનો હક્ક છે?

અને વિસ્મયકારક વાત તો આ છે કે આપણી યુનિવર્સિટીની એમ. એ. ની ઉપાધિ પ્રાપ્ત કરેલા એક કવિલેખક રા. સુંદરજી ગો. બેટાઇએ "સાહિત્યસંસદ"ના આશ્રયે ઇ. સ. ૧૯૩૪ માં "ગુજરાતી સાહિત્યમાં સોનેટ" એ નામે ખાસ ભાષણ આપેલું તે પછી "ગુજરાત વર્નાક્યુલર સોસાઇટી" જેવી જોખમદાર સંસ્થાએ છપાવીને પ્રગટ

કરેલું, તે ભાષણમાં એ નવીન કવિભાઇએ રા. ઠાકોરના સોનેટને લગતા કથનને અનુસરીને મોટે ભાગેનાં ખોટાં જ વિધાનો કીધેલાં છે, તે મેં ઉપર આપેલા સોનેટના ખરા ઇતિહાસ સાથે સરખાવતાં પ્રત્યક્ષ થશે. થોડાંક વિધાન અહીં તપાસી જોઇએ.

ઉપલી પુસ્તિકામાં બીજા પૃષ્ઠમાં રા. બેટાઈ કહે છે કે "અંગ્રેજ કવિઓએ શેક્સપીઅરે નિર્માણ કરેલું અંગ્રેજી સ્વરૂપ, તેમ જ પેટ્રાર્કે ઘડેલું ઇટાલિયન સ્વરૂપ સત્કાર્યું છે; અને Wordsworth (વર્ડ્સ્વર્થ), Keats (કીટ્સ) આદિએ એ બંને સ્વરૂપથી નોખું અનિયંત્રિત અંત્ય-યમકની રચનાવાળું સ્વરૂપ ઉપજાવ્યું છે. આમ ત્રણ પ્રકારની સોનેટ રચના અંગ્રેજી સાહિત્યમાં પ્રતિષ્ઠિત ને શિષ્ટ ગણાય છે." આ વિધાન સત્યથી કેટલું વેગળું છે તે તો મેં ઉપર ટાંકેલા પ્રમાણ લેખોમાં સ્પષ્ટ બતાવ્યા પ્રમાણે પ્રત્યક્ષ થાય છે. અંગ્રેજીમાં "અનિયંત્રિત" રૂપ અહીંની માફક લખાયું છે, પણ તેને કોઈ પણ સત્તાધારી અંગ્રેજ લેખકે ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે "પ્રતિષ્ઠિત ને શિષ્ટ" ગણ્યું જ નથી. હમણાં પણ આ વર્ષમાં Universal Knowledge નામની નવી એન્સાઇક્લોપીડિયા "હોમ લાયબ્રેરી કલબ" તરફથી પ્રગટ થઈ છે, તેમાં સોનેટની પિછાન નીચે પ્રમાણે આપી છે :

SONNET, a form of poetical composition invented in the 13th century, consisting of 14 decasyllabic or hendecasyllabic iambic lines, rhymed according to Two well-established schemes which bear the names of their two most famous exponents, Shakespeare and Petrarch.

આમાં તો સ્પષ્ટ કહ્યું છે કે "બે જ સુસ્થાપિત યોજના (એક શેક્સપીઅરની અને બીજી પેટ્રાર્કની) પ્રમાણેની પ્રાસયુક્ત આયંબિક દસ શ્રુતિવાળી ૧૪ પંક્તિઓવાળી કાવ્યરચના તે સોનેટ." એમાં

કોઈ પણ "અનિયંત્રિત યમકવાળી" કે બીજા છંદવાળી "ત્રીજા પ્રકારની" સોનેટ રચનાનો ઉલ્લેખ જ નથી.

આગળ જતાં એ જ ભાષણમાં રા. બેટાઈ કહે છે કે આ ભ્રમરાવળી છંદમાં પાંચ સગણ હોવાથી "તોટકની ત્વરિતતા કૈંક અંશે ઘટે છે ને ગેયતા પણ ઓછી થાય છે. આમ છતાં 'સોનેટ'નું વહન કરવાની શક્તિ એ છંદમાં આવતી હોય એમ જણાતું નથી." પ્રવાહી પદ્યરચનાનું રહસ્ય આવૃત્ત સંધિવાળા છંદમાં જ રહેલું છે, અને અંગ્રેજી 'આયંબિક પેન્ટામિટર'ની માફક સંધિની છેલ્લી શ્રુતિ પર પ્રયત્ન કે તાલ આવે તો ગેયતા ઓછી થાય તેવું કશું નથી, પણ એવી રચનામાં પાઠ્યતા તો જરૂર આવી શકે. એ મર્મની વાત રા. બેટાઈ સમજી શક્યા હોત તો ઉપલી મિથ્યા ટીકા કરત નહીં. વળી એમના સોનેટાચાર્યને ચરણે બેસીને ન્યાયમૂર્તિનું સ્વરૂપ ધારણ કરી મારાં ધ્વનિત યા સોનેટ માટે ખોટી કે અધૂરી દલીલનો આશ્રય લઈને તેઓ કહે છે કે "એમની આ પ્રકારની રચનામાં સાધારણ રીતે 'સોનેટ'માં આવશ્યક વિચારભાવસમૃદ્ધિયુક્ત કાવ્યતત્ત્વની અલ્પતા જણાય છે, તેથી સોનેટ તરીકે તેનો સ્વીકાર કરતાં સ્વાભાવિક સંકોચ રહે તો તે સકારણ ગણાશે એમ આશા છે."

આ વિધાન કર્યા અગાઉ એમણે મારાં સોનેટ માટે એમના જ ગુરુ નરસિંહરાવે "વિલાસિકા"ના અવલોકનમાં જે પરીક્ષણ કીધું હતું તેમાંથી એક લાંબું અવતરણ આપેલું છે. નરસિંહરાવે તેમાં ખુલ્લું કહ્યું છે કે "મિ. ખબરદાર એ પ્રયત્નમાં અત્યાર સુધી બીજા કેટલાક પ્રયત્ન કરનાર આધુનિક કવિઓ કરતાં સારી રીતે સફળ થયા છે. રા. મણિશંકર ભટ્ટ, રા. બ. ક. ઠાકોર વગેરે કેટલાક વિદ્વાનોએ શિખરિણી, શાર્દૂલવિક્રીડિત, મંદાક્રાંતા, પૃથ્વી ઇત્યાદિ ગમે તે વૃત્તોનાં માત્ર ૧૪ ચરણ કર્યાં એટલે અંગ્રેજી 'સોનેટ'નું સ્વરૂપ આવી ગયું એમ ગણી જે પ્રયાસ કર્યા છે તે 'સોનેટ'ના તાત્ત્વિક સ્વરૂપને સ્પર્શ પણ ના કરતાં કેવળ ચરણની સંખ્યાના એક ગૌણ અંશને જ વળગવાથી

અર્થહીન અને કાંઈક હાસ્યજનક નીવડ્યા છે, એમ સર્વ છંદઃશાસ્ત્ર-રસિક જનને લાગે છે; ત્યારે મિ. ખબરદારની આ 'ધ્વનિત'ની યોજનામાં 'સોનેટ'ના તત્ત્વભૂત અંશોનું વિશેષ અનુકરણ હોવાને લીધે એમની યોજનાને હસી કઢાય એમ નથી."

રા. બેટાઈ ઉપલું અવતરણ કીધા પછી એમ જણાવે છે કે "આ ટીકાનું મુખ્ય લક્ષ્ય છંદ હોવાને લીધે 'સોનેટ'ના સમસ્ત સ્વરૂપની ચર્ચાનો પ્રવેશ ત્હેમાં થયો જણાતો નથી." અને પછી રા. બેટાઈ ઉપર જણાવેલું વિધાન કરે છે કે મારાં 'સોનેટ'માં વિચારભાવસમૃદ્ધિની અલ્પતા છે. મને લાગે છે કે રા. બેટાઇના વર્ગને સંસ્કૃત શબ્દોનાં ખીચોખીચ ભરણાંથી ને અનાવૃત્ત સંધિના સંસ્કૃત છંદોમાં જાતજાતના છંદોભંગ કરીને લખાયેલાં અને અવિશદતાથી ભરેલાં સોનેટોમાં વિચારની સમૃદ્ધિ વિશેષ લાગતી હોવી જોઇએ. અસ્તુ. પણ આપણે રા. બેટાઇના એ જ સદગુરુ નરસિંહરાવે પોતાના એ જ અવલોકનમાં મારાં સોનેટ "સંસારદુઃખ અને તેનું વિસ્મરણ" માટે શું કહ્યું છે તે પણ અહીં ઉતારીએ, જેથી રા. બેટાઈ જો એ ભાગ ભૂલી ગયા હોય તો પાછો સ્મરે, અથવા એમણે એ ભાગ પર પોતાના મંતવ્યને આગળ પાડવા આંગળી મૂકી તેને દબાવી દીધો છે, તે પાછો પ્રકાશ પામે. એ સોનેટ અહીં આખું વાંચી જોઇએ :

"દુખમાં ડૂબતી દુનિયા તફડે તરવા,
પણ મસ્ત તરંગ વધુ ગુંગળાવી જ દે;—
સહુ એ નિરખી નિરખી મુજ રંક હ્રદે
દુનિયા તજી ચાલ્યુ છૂટું નભમાં ફરવા;

જહીં મુક્ત દમે સહુ ભૂલી ગમે ઠરવા,
પડ્યું છે જહીં રૌપ્ય સુવર્ણ પદે જ પદે
ફરતા રવિ ચંદ્ર જ વેરી જતા જલદે
ઉડતા રસિકાત્મની દીન દશા હરવા!

વળી કોમળ વાદળીની સુખડૂક વિશે
પડી સ્વપ્ન નિહાળું મીઠાં શશિનાવ ચડી,
તહીં ગાન અલૌકિક બુલ્બુલનું સુણીને
સહુ ઐહિક દુઃખતરંગ ડુબાડું નિશે,
પછી ગાન અલૌકિક–લૌકિક કૈં કરીને
જગને નિજ લૌકિક દુઃખ ભુલાવું ઘડી !"

—વિલાસિકા

હવે એ માટે નરસિંહરાવનાં જ વચનો અહીં ટાંકીએ:

"હેમાંના ભાવની ગંભીરતા હૃદયના ઊંડાણને અડકનારી છે."

એ પછી કાવ્યમાં સમાયેલા વિચારભાવને સ્પષ્ટ કરીને પછી સોનેટના અંતભાગને માટે કહે છે કે "ચંદ્રના નાવડા ઉપર ચઢીને મીઠાં સ્વપ્ન નિહાળવાની ચાંદની જેવી લલિત તેજસ્વી કલ્પનાને બળે વાંચનારનું હૃદય પણ એ શશિનાવ ઉપર આપોઆપ ચઢી મીઠાં સ્વપ્ન નિહાળે છે." વારુ.

શુદ્ધ યુરોપીય સોનેટના મુખ્ય નિયમો—પાંચ આવૃત્ત સંધિવાળાં સંધિની છેલ્લી શ્રુતિ પર આવતા પ્રયત્ન યા તાલવાળાં ચૌદ ચરણો, એના અષ્ટક અને ષટ્કના સ્પષ્ટ વિભાગોમાં ભાવનાં ચઢાણ ને ઉતરાણ, અષ્ટકના તથા ષટ્કના ઇટાલિયન પેટ્રાર્કના સોનેટના ધોરણસરની યમક-યોજના વગેરે—આ સોનેટમાં પૂર્ણ રીતે જળવાયા છે કે નહીં તે પ્રમાણિકપણે જુઓ. દુનિયામાં ઊંઘતા માણસને જગાડવાનું સહેલ છે, પણ જે માત્ર આંખો મીંચી રાખીને ઊંઘવાનો ડોળ કરે છે અને પોતે ઊઠવા માગતો નથી, તેને જગાડવાનું મુશ્કેલ છે. ખોટી ટીકા કેમ કરવી, ખોટાં વિધાનો કેમ સ્થાપવાં, તથા પોતાનું તથા પોતાના વર્ગનું હીન છતાં તેને ઉત્તમ કેમ બતાવી આપવું, તેનો એ ભાષણ સારો નમૂનો છે. હું પ્રમાણિકપણે સ્પષ્ટતાથી કહું છું કે રા. બેટાઈએ ઉપલી પુસ્તિકામાં આપેલાં બાર ઉત્તમોત્તમ ગુજરાતી સોનેટોના નમૂના

જેમાં અલબત એમનાં પોતાનાં બે સોનેટ પણ છે, તેમાંનું એક પણ ખરી રીતે 'સોનેટ' કહેવા કે ગણાવા લાયકનું નથી.

હું જાણું છું કે સોનેટના છંદ માટેની અરાજકતા, તેમ જ અતિ-સંસ્કૃત ભાષા, અવિશદતા આદિ કેટલાક દોષો બાદ કરતાં કેટલાંક સારાં સોનેટ નહીં પણ કાવ્યો આપણા નવીન કવિઓએ લખેલાં છે, તેમાં શ્રી. ચંદ્રવદન મહેતા અને શ્રી પૂજાલાલ દલવાડી મુખ્ય છે. એ સૌનાં સોનેટોમાં પણ યમકયોજના કેવળ શુદ્ધ નથી. શેક્સ્પીઅરની વિધિની એકાંતર યમકયોજના કરી પછી ષટ્કમાં છેવટે પ્રાસવાળી કડી જોઈએ, તેને બદલે પેટ્રાર્ક વિધિની યમકયોજનાવાળું ષટ્ક આવે અથવા પેટ્રાર્ક વિધિની યમકયોજના અષ્ટકમાં રાખી ષટ્કમાં શેક્સ્પીઅરના જેવી છેલ્લી પ્રાસવાળી કડી આવે. આ માત્ર કાં તો નિયમ પૂરા સમજાયા નહીં હોય તેથી, યા તો જમાનાના પવનને આધીન થઈને અનિયમિતપણું ચલાવી લેવાના અસંયમિત માનસને લીધે જ હોઈ શકે. બાકી વિચારભાવસમૃદ્ધિ ભરેલું કાવ્યતત્વ એમનાં સોનેટોમાં કહીં કહીં ઊંચા પ્રકારનું છે જ. શ્રી. સ્નેહરશ્મિ, શ્રી. ઉમાશંકર જોષી, શ્રી સુંદરમ્ વગેરે આપણા સારા કવિઓનાં સોનેટો પણ કાં તો પ્રાસવગરનાં કે બહુ અનિયમિત પ્રાસરચનાનાં છે. ગમે તેવા કવિત્વ છતાં આવી કેવળ અનિયમિત પદ્યરચનાને માટે 'સોનેટ'નું નામ જરા પણ યોગ્ય નથી. એ રચનાઓને ભલે સુંદર લિરિક કે કાવ્ય કહો, તેમાં કેટલાકમાં ઊંચી પ્રતિની પ્રતિભા પણ હોવાથી ઊંચા પ્રકારનું કાવ્ય કહો તો કશી અડચણ નથી. વાંધો માત્ર તેને "સોનેટ" કહેવા માટે છે. પશ્ચિમનાં કાવ્યસાહિત્યમાં જે ઊંચી જાતની, પાસા પાડેલા હીરા જેવી, પદ્યરચનાને "સોનેટ" નામે ઓળખાવે છે, તેવી એ રચનાઓ નથી જ. શ્રી બ. ક. ઠાકોરનાં સોનેટોમાં તો શુદ્ધ પ્રાસ કહીં પણ જોવાના મળતા નથી જ. પ્રાસહીન રચના, પ્રાસાભાસવાળી રચના, વાકયોની ગોઠવણીમાંથી ઊપજતી ક્લિષ્ટતા અને અવિશદતા, શબ્દની ને જોડણીની ભાંગફોડ, છંદોભંગ,

વગેરે કેટલીક રચનાની નિર્બળતા જે સામાન્ય કાવ્યમાં આપણે ઉદારતાથી લઈ ચલાવીએ, તે 'સોનેટ' જેવા કાવ્યરત્ન માટે નહીં જ ચાલે. પછી ગુરુશિષ્યોનાં પરસ્પર પ્રશંસક મંડળમાં ગાયકમંડળીના ગવૈયાઓ વચ્ચે "અરે વાહ!" "અજી બહોત ખૂબ!" એવાં વધામણાં ભલે ચાલ્યા કરે. ડગલે ને પગલે થતા કળાના ખૂનથી પ્રતિભા લુપ્ત થાય છે ને કદી પણ પૂરી ખીલતી નથી. તક મળતાં કોઈ બીજે પ્રસંગે એ વાત ઉદાહરણોથી હું સ્પષ્ટ કરીશ.

સોનેટ માટેના આ મારા નિખાલસ વક્તવ્યથી હું આપણા કાવ્ય-સાહિત્યની શુદ્ધિ માટે જ પ્રયત્ન કરી રહ્યો છું. મતમતાંતર બધે હોઈ શકે છે, પણ એક વસ્તુનાં અધૂરાં દર્શન કરાવી તેને સંપૂર્ણ મનાવવા મથવું, એમાં શાસ્ત્રીયતા નથી. ચારસેં વર્ષને ગળણે ગળાઇને સોનેટનું સ્વરૂપ અંગ્રેજી કવિતામાં ચોક્કસ નિયમોવાળું બંધાયું છે. આપણે તો હવે એ બંધાઈ ગયેલા નિયમોનો લાભ લઇને આપણી ભાષામાં સર્વાંગશુદ્ધ સોનેટનું સુંદર સ્વરૂપ જ રાખવાનું હિતકારક છે. વિલાયત-માં સો વર્ષે યંત્રવિમાનની સિદ્ધિ થઈ તો આપણે એ સિદ્ધ વિમાનનો લાભ તુરત લઈ શકીએ છીએ. પણ આપણે પણ સો બસેં વર્ષ પ્રયોગો કરી કરીને જ વિમાન બનાવવું એવી ઊંધી દલીલ કોઇથી કરી શકાય નહીં. આપણે આજે જ એના નિયમવિધાનનો ઉપયોગ કરીએ તો આજે જ કે થોડા દિવસમાં કે માસમાં એવું વિમાન બાંધી શકીએ. સોનેટના હવે સિદ્ધ થયેલા નિયમો જે હું પાછળ આપી ગયો છું, તે પ્રમાણેનાં જ સોનેટ આપણી ભાષામાં આપણા કવિ-ઓએ રચવાં જોઇએ.

ઉપસંહારમાં કહેવાનું હવે એ જ છે કે આ અનેક છંદોની અરાજક-તા સોનેટના વિષયમાં ચાલે છે તે હવે બંધ થવી જોઇએ. છંદ તો એક જ જોઇએ, અને તે મેં જણાવ્યો તેવો આવૃત્ત સંધિવાળો જ જોઇએ. આ વિષય ઉપર છેલ્લાં વીસ વર્ષથી મેં પૂરતો વિચાર કીધો છે. ક્રૉસ્લૅંડે પોતાના "સોનેટ" પુસ્તકમાં સ્પષ્ટ જણાવ્યું છે તેમ સોનેટ

અને અખંડ પદ્ય માટે છંદોરચના તો એક જ જોઇએ. સોનેટની અને અખંડ પદ્યની એ બન્ને રચના ગંભીર લયવિધાન માગી લે છે. બન્નેમાં પ્રવાહિતા સચવાવી જોઇએ, બન્નેની પંક્તિઓને છેડે એવો મહાયતિ ન જોઇએ કે જેથી એક જ લાંબા વિચારના ઉદ્દગાર માટે પંક્તિની નાની લંબાઈ ઘટી પડે, અને એક પંક્તિ પરથી વિચારનો સહજ પ્રવાહ ઉભરાઇને બીજીમાં કે તેથી પણ વધુ પંક્તિઓમાં પથરાઈ રહી શકે અને ગમે ત્યાં પૂરો થઈ શકે. 'આયંબિક પેન્ટામિટર'ની નજીકમાં નજીક, મેં બતાવ્યું છે તેમ, "ભ્રમરાવળી છંદ"ની રચના બેસી શકે તેવી લાગે છે. "વિલાસિકા" અને "પ્રકાશિકા"-માંનાં સોનેટો મેં એ જ છંદમાં લખ્યાં છે. પણ અનુભવથી એક જ વાતની મને ખટક રહી છે કે "ભ્રમરાવળી"ના પાંચ સગણમાં પદ્ય બાંધતાં આપણી ભાષાના બે ત્રણ કે ચાર ગુરુશ્રુતિઓવાળા શબ્દોનો તેમાં નિર્વાહ થઈ શકે તેમ નથી, અને કવિને એવા શબ્દો કે એવી ઘણી ગુરુશ્રુતિઓવાળાં મનુષ્યનાં કે સ્થળનાં કે વસ્તુનાં વિશેષનામો એ બંધારણમાં લાવવાં મુશ્કેલ થઈ પડે. એ વિચારમાંથી જ મારી અખંડ પદ્યની રચના ઉત્પન્ન થઈ અને એ જ રચના સોનેટના છંદ માટે પણ પૂરેપૂરી અનુકૂળ અને અમીરી છૂટવાળી મને જણાઈ છે.

"ભ્રમરાવળી છંદ" રૂપમેળ જાતિનો છે, એટલે એના સંધિમાં "લલગા" બીજ છે—બે લઘુ અને એક ગુરુનું. હવે મેં અખંડ પદ્ય તથા સોનેટની પદ્યરચના માટે એ રૂપમેળનો રૂપબદ્ધ લયમેળ ઉપજાવ્યો છે, એટલે સંધિમાં ત્રણ શ્રુતિઓ આવે, તેમાં ત્રીજી શ્રુતિ ગુરુની શબ્દના તે અક્ષર પર પ્રયત્નવાળી આવે અને ત્યાં જ તાલ પડે. અંગ્રેજી અખંડ પદ્યમાં 'આયંબિક' બીજ છતાં પંક્તિની પહેલી જ શ્રુતિપર આવતો પ્રયત્ન, જે "ટ્રોકી" (Trochee) બીજનો છે, તે નિભાવી લેવાય છે, તેમ અહીં પણ પ્રથમ શ્રુતિપર કહીં કહીં પ્રયત્ન આવે તે નિભી જાય છે. મુખ્ય જોવાનું છે તે એ કે ત્રિશ્રુતિવાળા સંધિમાં પદ્યચરણ બાંધતાં આપણા ગુજરાતી શબ્દની જે શ્રુતિ પર

સ્વાભાવિક મુખ્ય કે ગૌણ પ્રયત્ન પડતો હોય તે શ્રુતિ આ સંધિની ત્રીજી શ્રુતિને ઠેકાણે ગોઠવવી જોઇએ. મારા "મુક્તધારા છંદ"ની રચના માટે મેં જે સમજ "કલિકા"માં આપેલી છે, તે જ પ્રમાણે અહીં પણ કરવું. ફેર એટલો જ છે કે "મુક્તધારા"માં ચાર શ્રુતિનો સંધિ છે અને "અખંડ પદ્ય" ને સોનેટના છંદમાં ત્રણ શ્રુતિનો સંધિ છે. એ માટે વધુ વિસ્તારથી હું હવે પછીની ચોથી રેખામાં "અખંડ પદ્ય" માટે કહેવાનો છું, અને એની રચના માટે વિવરણ કરવાનો છું. અહીં તો આ "અખંડ પદ્ય"વાળા છંદમાં જ મેં એક સોનેટ અંગ્રેજી સોનેટના ઉપર જણાવેલા બધા નિયમો પાળીને લખ્યું છે, તે સંભળાવવાની હું રજા માગું છું:

દીપ

(સોનેટ અથવા ધ્વનિત)

મારું જીવનનાંવ આ ધીરે ધીરે સરતું
 ભવસાંગર પાંર કરી કોક બંદરમાં
 જઈ લાંગરશે, અથવા એ જ સાગરમાં
ડૂબશે અથડાઈ કહીં ખડકે નરતું;

ડૂબ્યું તોપણ એ અણદીઠ રહે તરતું
 ત્યાં અમાસના ચંદ્ર સમું નભઅંતરમાં,
 અને અમૃતકુંભ રહ્યો પ્રભુના કરમાં
ભરી તેની સુધા ફરી સાગર સંચરતું.

ભલે નાવ ડૂબે કે તરે, પણ હું તો મહીં
 બેઠો બેઠો નિહાળું ત્યાં દૂર કો દીપ રહ્યો
ઝળતો મારી સામે સદા ફરે દૃષ્ટિ જહીં:
 નાવ જાય સર્યું, અને સાગર જાય વહ્યો,
છોળે જાઉં ભીંજાતો છતાં તોડું મીટ નહીં,
 —અને ટંડેલે એક બી શબ્દ મને ન કહ્યો!

આ નવા સોનેટમાંની વિચારભાવસમૃદ્ધિ અને કલ્પનાને લગતા કાવ્યતત્ત્વનું પરીક્ષણ આપણે સાચા કાવ્યજ્ઞને માટે હાલ તુરત રહેવા દઈશું, પણ એના છંદને જોશો તો જણાશે કે તે અંગ્રેજીના "આયંબિક" ના જેવા જ બીજનો આવૃત્ત સંધિનો બનેલો છે. એ આવૃત્ત સંધિથી જ પ્રવાહ એક સરખો વહે અને પંક્તિની વચ્ચે પણ ગમે ત્યાં જઈને અટકી શકે, ને પાછો ત્યાંથી વહેવા માંડે. આ છંદમાં લઘુગુરુ રૂપમેળ છંદોની માફક ગોઠવવાના નથી, એટલે આધુનિક કવિઓની વાણી જે એ રૂપમેળ બાંધણીને લીધે જ ક્લિષ્ટ અને અવિશદ થઈ જાય છે, તે કારણનો જ અહીં વિચ્છેદ થયો છે. વળી બે ને ત્રણ ગુરુશ્રુતિવાળા શબ્દો પણ અહીં સારી રીતે લય સાચવીને સમાવી શકાયા છે. કળા પરના સહેજ કાબૂથી આ છંદોરચના સાધી શકાય છે, અને પ્રયત્નભંગ કે તાલભંગ સિવાયની અનેક અમીરી છૂટ અહીં મળી શકે છે. હું આ ખરા સોનેટની સાંગોપાંગ પદ્યરચના, યુરોપીય પેટ્રાર્કના સોનેટના લયના જેવો જ 'આયંબિક' લય સાધતી, અને તેવો જ નાદ ઉપજાવતી પદ્યરચના, મારા કવિબંધુઓની સેવામાં ધરું છું, અને તેઓ જો એ રચનામાં તેઓનું ઊંચું કાવ્યતત્ત્વ સમાવશે તો તેનું પરિણામ તેમના તેમ જ ગુર્જર જનસમાજના લાભમાં જ આવશે. બધા પૂર્વગ્રહોને બાજુએ મૂકીને નિખાલસ મનથી ને નિષ્કામ દૃષ્ટિથી આ છંદોરચનાની અજમાયશ કરી જોવાની હું તેમને વિનંતિ કરું છું.

એક વાતની સ્પષ્ટતા કરવાની અહીં જરૂર છે. ગુજરાતમાં પચાસ વર્ષથી આ "સોનેટ"ના પ્રયોગો થાય છે, તેમાં કાવ્યતત્ત્વની દૃષ્ટિએ કેટલાંક સારાં કાવ્યો છે, ઘણાં સારાં કાવ્યો છે એમ પણ કહેવાની હરકત નથી, અને આપણા નવીન કવિઓ શ્રી. ચંદ્રવદન, શ્રી. સુંદરમ્, શ્રી. ઉમાશંકર જોષી, શ્રી. પૂજાલાલ, કે શ્રી. સ્નેહરશ્મિ વગેરેની પ્રતિભા માટે મને માન અને સ્નેહ છે. સોનેટનું તાત્ત્વિક દૃષ્ટિએ જે વિવરણ મેં ઉપર કર્યું છે, તે સોનેટને આપણી ભાષામાં તેની સાંગોપાંગ પદ્યરચનામાં ઉતારવા માટે છે, કેમકે આ વ્યાખ્યાનોનો મારો

વિષય પદ્યની રચનાકળાનો છે. કાવ્ય તરીકે સારું હોય તે છતાં તેને માત્ર ચૌદ પંક્તિમાં લખાયેલું હોવાથી 'સોનેટ' સંજ્ઞા આપી શકાય નહીં, કેમકે યુરોપીય સાહિત્યમાં સોનેટનો જે વિશિષ્ટ પ્રકાર છે તેના સૈંકડો વર્ષથી જે સંસ્કાર બંધાયા છે, તે સાચવી રાખીએ તો જ તેને સોનેટનું નામ ઘટે. યુરોપીય સાહિત્યમાંથી તમે એક પ્રકાર ગુજરાતીમાં લઈ આવો ને તેનું યુરોપીય નામ કાયમ રાખો, તો પછી "ચૌદ પંક્તિ જ શા માટે? અષ્ટક ષટ્ક શા માટે? શેક્સપીઅર કે પેટ્રાર્કની જ ખંડવિધિ કે તેમની જ યમકયોજના શા માટે? યમકહીન યોજના નહીં શા માટે?" એવા તત્ત્વહીન પ્રશ્નો આપણા જોખમદાર વિવેચકો જ કરે, તો પછી કાવ્યરચનાની શુદ્ધિ જ ક્યાં રહી? નિયમ તે નિયમ, તેને આપણે સ્વેચ્છાથી તોડી શકીએ નહીં. એ નિયમની હદમાં રહીને કવિની કાવ્યશકિત શુદ્ધ રૂપમાં પ્રગટ નહીં થઈ શકતી હોય તો એ સોનેટના રૂપમાં જ શા માટે કવિતા લખવી? પ્રાણી વર્ગમાં ઘોડો જ ચીતરવો હોય તો ઘોડો તેનાં સર્વાંગશુદ્ધ રૂપમાં ચીતરે તો જ ચિતારાની કળા સાર્થ થઈ કહેવાય; તેને ટૂંકું શરીર, લાંબું ને મોટું મોઢું ને લાંબા કાનવાળો ચીતરો તો જોનાર તેને ઘોડો કહેશે કે ખચ્ચર? સોનેટનું કાવ્યરૂપ યુરોપીય સાહિત્યમાં ઉત્તમ કવિતાનું પ્રતીક છે. એમાં કવિની પ્રતિભા સાથે કવિની કળાશકિતની પૂરેપૂરી કસોટી છે. એટલે જ સદીઓના સંસ્કારથી એવું વિશિષ્ટ રૂપ બંધાયેલું છે. એને તોડી ફોડી, એની સાંગોપાંગ રચનાના નિયમોને હવામાં ઉડાવી દઈ, ગમે તેવી મનસ્વી રચના માત્ર ચૌદ લીટીમાં કે તે નિયમ પણ તોડીને ઓછીવત્તી પંક્તિમાં કરવી, ને પછી તેને વિશ્વવિખ્યાત 'સોનેટ' કહેવડાવવા નીકળવું, એ તો આપણી હીનશક્તિનું કે મિથ્યાડંબરનું જ દર્શન આપણે જગત આગળ કરાવીએ. ગુજરાતી કવિતાની શુદ્ધ પદ્યરચના અને તેની ઉચ્ચતા જળવાય, અને દુનિયાના સાહિત્યમાં આપણી કવિતા ઊંચું શિર રાખીને ઊભી રહે, એ જ મારી અભિલાષા છે, અને એ જ અભિલાષા મારા સર્વ ગુર્જર કવિબંધુઓની પણ હોવી જોઇએ. અસ્તુ.

ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા

રેખા ચોથી

"અખંડ પદ્ય"ની રચનાના પ્રયોગો અને તેનું સંશોધન

રેખા ચોથી

"અખંડ પદ્ય"ની રચનાના પ્રયોગો અને તેનું સંશોધન

ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યને જે મુખ્ય પ્રશ્ન લગભગ પોણી સદીથી હલમલાવી રહ્યો છે, તે "બ્લૅંક વર્સ" એટલે "અખંડ પદ્ય"ને ગુજરાતી પદ્યરચનામાં ઉતારવાને લગતો છે. મુંબઈ અને ગુજરાતમાં જ્યારથી અંગ્રેજી કેળવણીના પાયા નંખાયા, અને અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્ય-ની વિપુલતા અને ઉચ્ચતા સાથે ગુજરાતના તે વેળાના ઊગતા કવિઓનો તથા વિદ્વાનોનો સંપર્ક જામ્યો, ત્યારથી અંગ્રેજી વીરરસ મહાકાવ્યો–Epics–માં અને શેક્સપીઅરનાં વિશ્વવિખ્યાત નાટકોમાં જેવી ભવ્યગંભીર અબદ્ધ પદ્યરચના વપરાઈ હતી, તેવી કોઈક પદ્યરચના આપણી ગુજરાતી ભાષામાં કરવાના તેમને કોડ જાગ્યા. મહાકવિનાં સહસ્રરંગી ભાવદર્શનને, તેની ગગનપાર ઊડતી ભવ્ય કલ્પનાને, તેના ઊંડા પર્યેષક ચિંતનને, તેના વિશ્વફલકને ભરી દેતા સંસારચિત્રને–ટૂંકમાં તેની આર્ષવાણીને પોતાનામાં અમીરીપણે સમાવી શકે તેવી અનોખી પદ્યરચના રચવા માટે દુનિયાની અનેક ભાષાઓના આદિ મહાકવિઓએ પ્રયત્ન કીધેલા છે, અને દેશકાળને અનુસરીને એ જુદી જુદી ભવ્ય યા સરળ પદ્યરચનાના પ્રયોગો સફળ પણ થયા છે.

આપણે બીજી રેખામાં જોઈ આવ્યા છીએ તેમ પ્રાચીનકાળથી માંડીને પદ્યરચનાનો વિકાસ જુદે જુદે માર્ગે જુદી જુદી ભાષાઓમાં ધીમે ધીમે થયો છે. વેદના વારા પછી ભારતવર્ષમાં સંસ્કૃત ભાષાના આદિ મહાકવિઓ વાલ્મીકિએ અને વ્યાસે અનુક્રમે "રામાયણ" અને "મહાભારત" જેવાં પ્રચંડ મહાકાવ્યો મોટે ભાગે ભવ્યતા અને સરળતા એ બન્નેને પોતાનામાં સમાવી શકે એવા તે વેળાના પરિચિત અનુષ્ટુભ્ છંદમાં લખ્યાં. સંસ્કૃત કાવ્યસાહિત્યની સૂત્રાત્મકતા તથા

મિતાક્ષરતા એ અનુષ્ટુભ્ છંદમાં અજબ સચોટતા ધારણ કરી શકે છે, તે તો સંસ્કૃત સાહિત્યથી પરિચિત થયેલા વિદ્વાનો સારી રીતે જાણે છે. પણ આપણે જાણીએ છીએ તેમ એ પણ વર્ણમેળ છંદ છે, અને તેથી એની બધી શ્રુતિઓનો, ગુરુનો કે લઘુનો, પૂર્ણ ઉચ્ચાર થવો જ જોઇએ. ઉપલાં બે મહા આખ્યાનો લખાયાં તે પછીના લાંબા અંતરે ભારતભૂષણ મહાકવિ કાલિદાસનાં તથા બીજા કવિઓનાં મહાકાવ્યો લખાયાં તે જુદા જુદા સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોમાં હતાં. અનુષ્ટુભ્‌ની રચનામાં પણ થોડો ફેરફાર એ કાવ્યકાલમાં થયો. અને પછી કાવ્ય ઉપરાંત વૈદક, જ્યોતિષ, ગણિત, આદિ બીજાં શાસ્ત્રો પણ આ અનુષ્ટુભ્ છંદમાં લખાયાં. સંસ્કૃત ભાષાની પદ્યરચના માટે તો આ છંદ ઘણો જ અનુકૂળ છે. તેમાં તે પ્રૌઢિ તેમ જ માધુર્ય પણ ધારી શકે છે.

પણ આખ્યાનકાલ પછીના તુરત જ પ્રવર્તેલા સુત્તકાલમાં સંસ્કૃત ભાષામાંથી પ્રાકૃત ભાષાઓનો ઉદય થયો, અને જનસમાજની તે જ ભાષાઓમાં તેઓના કવિઓએ કાવ્ય લખ્યાં તે સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોમાં નહીં, પણ નવા ઉપજાવેલા માત્રામેળ છંદોમાં હતાં, અને તેની સાથે સાથે તે જ વેળાથી પ્રાકૃત ભાષાના શબ્દોચ્ચારને અનુકૂળ આવે એવી લયમેળ પદ્યરચનાવાળી "દેશીઓ" નાં વિવિધ સ્વરૂપોનો પણ ઉદય થયો. આ વાત આપણે બીજી રેખામાં વિસ્તારથી નિરૂપી આવ્યા છીએ, એટલે અહીં તે માટે તો માત્ર ઉલ્લેખ જ કરવાનું બસ થશે. એ નવીન "દેશી" રચનામાં જ ત્યાર પછી ભારતવર્ષની જુદી જુદી ભાષાઓની કવિતા મોટે ભાગે લખાતી આવી છે. આપણી ગુજરાતી ભાષાના આદિકવિ નરસિંહ મહેતાએ તેના સમકાલીન કવિઓએ, તેમ જ ત્યાર પછીના ચારસો વર્ષમાં આપણા દયારામ અને દલપતરામ કવિ સુધીના થઈ ગયેલા લગભગ તમામ ગુજરાતી કવિઓએ એ જુદી જુદી 'દેશી' પદ્યરચનામાં જ પોતાનાં લાંબાં આખ્યાનો રચેલાં છે. ભારતભૂમિમાં અંગ્રેજી કેળવણી દાખલ થઈ અને મુદ્રણકલાથી પુસ્તકો છપાવા માંડ્યાં ત્યાં સુધી તો મોટે ભાગે શહેરોમાં કે

ગામડાંમાં જનસમાજમાં કવિતાનો પ્રચાર પુરાણીઓ ચોતરાચબૂતરા પર બેસીને પોતાના કંઠથી જ કરતા હતા. કવિતા તે કાળમાં ગવાતી હતી, એટલે જુદા જુદા રાગમાં અને જુદી જુદી રાહમાં રચાયેલી દેશીઓમાં જ કવિઓ પોતાનાં આખ્યાનો રચતા હતા. તેમને તેમનાં પુસ્તકોનો ઉઠાવ કરવાનો ન હતો, પણ પોતાની કવિતાનો પ્રચાર એક કંઠથી બીજે કંઠે એમ જનસમાજમાં કરવાનો હતો. આ વસ્તુ-સ્થિતિને લીધે કવિતાને સંગીતનો પ્રસંગ વિશેષ જાળવવો પડતો હતો. એ કુદરતી જ હતું. ગ્રીક અને રોમન કાવ્યસાહિત્યોનો ઇતિહાસ પણ કંઇક એવો જ છે. ગ્રીક ભાષાનો મહાકવિ હોમર પણ પોતે minstrel એટલે ગાયક કવિ, એટલે આપણા ભાટ ચારણ બારોટ કે માણભટ જેવો હતો. અને તે પુરાણાં કાવ્યો તેમ જ પોતાનાં કાવ્યો પોતાના 'લાયર' (lyre) તંતુવાદ્ય સાથે ગામેગામ ફરીને ગાતો હતો, અને જનસમાજમાં તેનો પ્રચાર કરતો હતો. પ્રાચીન કાળમાં કવિતા બધે જ ગવાતી હતી. જ્યારે મુદ્રણકળાની શોધથી પુસ્તકો છૂટથી સેંકડો ને હજારો પ્રતોમાં છપાતાં થયાં અને સુશિક્ષિત વર્ગમાં તે વંચાતાં થયાં, ત્યારથી કવિતાનો પ્રચાર ગાયનવાદનથી થતો કમી થતો ગયો, જોકે સામાન્ય અભણ જનવર્ગમાં તો તે આજ સુધી એવા ભાટચારણ કે માણભટ ગાઇબજાવીને જ કર્યા કરે છે.

યુરોપમાં ગ્રીક અને લાટિન ભાષાઓનાં જૂનાં મહાકાવ્યો મોટે ભાગે છ સંધિવાળા 'હેકસામિટર' છંદમાં લખાયેલાં છે. એ છંદની પંક્તિમાં વચમાં જ નિશ્ચિત યતિ છે, જેને તેઓ caesura કહે છે. એ છંદના પ્રયોગો પણ યુરોપની બીજી ભાષાઓમાં તેમ જ અંગ્રેજીમાં આજ સુધી થતા આવ્યા છે. પણ અંગ્રેજ કવિઓને એ છંદ કદી ગોઠ્યો નથી. "બ્લૅંક વર્સ"ની જે પદ્યરચના સેંકડો વર્ષથી યુરોપની અનેક ભાષાઓનાં કાવ્યસાહિત્યમાં પ્રચલિત અને કવિપ્રિય છે, તે "આયં-બિક પેન્ટામિટર" એટલે બે શ્રુતિઓમાંની બીજી શ્રુતિ પરના પ્રયત્નવાળા પંચસંધિ છંદવાળી છે. એનો ઇતિહાસ જાણવા જેવો છે.

આ પાંચ સંધિના ચરણવાળો છંદ પ્રથમ ઈટાલીની એક કવિતામાં ઈસુની દસમી સદીમાં લખાયો હતો. તે વેળાએ એ છંદ પ્રાસવાળી કડીમાં લખાયો હતો, અને ત્યાર પછી ઘણા કવિઓએ એ રચનાનો ઉપયોગ કીધો હતો. અંગ્રેજ કવિ ચૉસરે પોતાના "દયા પ્રત્યે ફરિયાદ" નામના એક કાવ્યમાં એ છંદ ઈ. સ. ૧૩૭૦ માં વાપર્યો હતો. યુરોપના બધા જ દેશોનાં કાવ્યસાહિત્યમાં એ છંદ પ્રસરી ગયો હતો. પણ એ હંમેશાં બે ચરણોની પ્રાસવાળી કડીમાં જ લખાતો હતો. ત્યાર પછી ઈટાલિયન કવિ જી. જી. ત્રિસિનો (G. G. Trissino) ઈ. સ. ૧૫૧૫ માં પોતાના પ્રગટેલા સોફોનિસ્બા (Sophonisba) નામના કરુણકાવ્યમાં એ છંદનો ઉપયોગ પહેલવહેલો પ્રાસમુક્ત (unrhymed) રચનામાં કરે છે. એની પછી તરત બીજા કવિઓએ એવી જ પ્રાસમુકત પદ્યરચનામાં એ છંદમાં પોતાનાં કાવ્યો લખ્યાં. તે જ અરસામાં ઈટાલિયન કવિ જિયોવાનિ રુચેલેઇએ એ છંદમાં પોતાનું કાવ્ય લખ્યું તેમાં એ છંદને Rime sciolto (રીમે શિયોલ્તો) ના નામથી ઓળખાવ્યો, એટલે 'બ્લૅંક વર્સ' પ્રાસમુક્ત પદ્યનું એ છંદને અભિધાન મળ્યું. તે જ વેળાએ ઇટાલિયન કવિઓએ એ છંદનો ઉપયોગ પોતાની નાટ્યકવિતામાં પણ કીધો. એટલાં થોડાં વરસમાં તો એ છંદનો પ્રચાર સર્વત્ર થઈ ગયો. યુરોપના કવિઓએ એ છંદની શકિતનું તોલન તુરત જ કરેલું લાગે છે. એ 'બ્લૅંક વર્સ'નો ઈટાલિયન ઉત્પાદક કવિ ત્રિસિનો જીવતો હતો તેટલાં જ એ છંદ અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યમાં પણ પ્રવેશ પામી ગયો.

ત્રીજી રેખામાં "સોનેટ"ના વિવરણમાં આપણે જોઈ આવ્યા છીએ તેમ ઇંગ્લૅંડમાં આ "બ્લૅંક વર્સ"ની રચના પ્રથમ ત્યાંના કવિઓ વાયટ અને સરે એ બન્નેએ સાથોસાથ અંગ્રેજી કવિતામાં દાખલ કીધી. સરેએ તો લાટિનના મહાકવિ વર્જિલના મહાકાવ્ય "ઇનિડ" (Aeneid) ના બે ખંડોનો અનુવાદ પણ એ જ "અખંડ પદ્ય"માં કરી નાખ્યો. અલબત મહાકવિ શેકસ્પીઅરે એ રચનાને જે અમીરી સ્વરૂપ આપ્યું તે તો સરેથી નહીં બન્યું. પણ એ પદ્યરચનાની

મહાશક્તિ અંગ્રેજ કવિઓએ તુરત પારખી લીધી અને એની ખિલવટ કરવા પર તેઓ મંડી ગયા. સૅકવીલ અને નૉર્ટન નામના બીજા અંગ્રેજ કવિઓએ તુરત જ એ રચનાનો ઉપયોગ પહેલી જ વાર અંગ્રેજી નાટ્યકવિતામાં કીધો, અને ઈ. સ. ૧૫૮૭ માં ટૉમસ હ્યુઝ નામના કવિએ તો આખુંયે નાટક એ અખંડ પદ્યમાં જ લખીને પ્રગટ કીધું. પણ અખંડ પદ્યને જે ભવ્ય અને વિશાળ સ્વરૂપ મળ્યું તે તો એ જ અરસામાં વિશ્વકવિ શેક્સ્પીઅરને હાથે જ. એ રચનાની બધી ગૂઢ શક્તિઓને એણે ખીલવીને પ્રકાશિત કીધી, અને અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યને એ જ છંદમાં શેક્સ્પીઅરે પોતાની દૈવી કાવ્યશક્તિથી દુનિયાભરમાં ઊંચે શિખરે બેસાડ્યું.

જ્યારે શેક્સ્પીઅરે અખંડ પદ્યને નાટ્યકવિતામાં ખીલવ્યું ને બહલાવ્યું ત્યારે તેની પછીના યુગના મહાકવિ મિલ્ટને એ જ મહાછંદનો ઉપયોગ પોતાના અમર મહાકાવ્ય " પૅરૅડાઇઝ લૉસ્ટ " માં કીધો, અને તેમાં એવી ભવ્યતા આણી કે તે આજ સુધી અજોડ રહી છે. ત્યાર પછીના આજ સુધીના બધા મોટા અંગ્રેજ કવિઓએ એ રચનાનો ઉપયોગ કીધો છે. પણ એ રચનામાં એ કવિઓને હાથે એવા કોઈ ખાસ ફેરફાર થયા નથી કે જે શેક્સ્પીઅરની રચનામાં ન હોય.

આવા ભવ્ય અને મહાશક્તિવાળા છંદની પિછાન જ્યારે ગઈ સદીના આપણા ગુજરાતી કવિઓને અંગ્રેજી ભાષાના અભ્યાસ મારફતે પડી, ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે તેઓનું કુતૂહલ પણ જાગ્યું કે આવું કંઈક ગુજરાતી ભાષામાં પણ થવું જોઈએ. જેમ આજના ગુજરાતી ગદ્યપદ્ય સાહિત્યના આદર્શોનાં બીજ કવિ નર્મદાશંકરના લેખોમાં ને કાવ્યોમાં મળી આવે છે, તેમ આ ' અખંડ પદ્ય ' માટેનો પ્રથમ વિચાર પણ એણે જ કર્યો છે. " નર્મકવિતા"માં એ લખે છે કે ઈ. સ. ૧૮૬૭ માં– એટલે આજે ઈ. સ. ૧૯૩૯ થી બોતેર વર્ષ અગાઉ–એણે ગુજરાતીમાં કોઈ મહાકાવ્ય લખવા માટે આવો મહાછંદ બનાવવાનો પ્રયત્ન કર્યો, જે " વીરવૃત્ત " નામના લાવણી જેવા છંદમાં પરિણમ્યો. તેની પાંચેક

વર્ષ અગાઉથી એણે જુદા જુદા ગુજરાતી છંદો અજમાવી જોયા હતા. એનું "હિંદુઓની પડતી" નામનું લાંબું કાવ્ય "રોળાવૃત્ત"માં એણે લખ્યું છે. રોળા છંદ હિંદી કવિતામાં પણ ઘણો વપરાયેલો છે. પણ "અખંડ પદ્ય"ની શક્તિ તેમાં નથી કે આવી શકે નહીં. નર્મદ-કવિનું આ મહાછંદનું સ્વપ્ન આખરે સ્વપ્નરૂપે જ રહ્યું.

ત્યાર પછી તો નરસિંહરાવે નવી અંગ્રેજી ઢબની કવિતા ગુજરાતીમાં વિશિષ્ટ રૂપે લખી. પણ એમનું સ્વતંત્ર કવિત્વ સંગીતકાવ્ય યા ઊર્મિકાવ્યના પ્રદેશને લગતું હતું, અને મોટું સ્વતંત્ર કાવ્ય લખવાની એમનામાં શકિત નહોતી. રમણભાઈ જેવા એમના સંબંધી અને સમ-કાલીન વિવેચકની અતિપ્રશંસાને લીધે તેમ જ તેમને મતે 'લિરિક' કવિતા તે જ ઉત્તમોત્તમ કવિતા એવું અયુક્ત વિધાન થયેલું હોવાને લીધે નરસિંહરાવની કવિતાશક્તિ 'લિરિક' અને ખંડકાવ્યથી આગળ વધી નહોતી. ઍડ્વિન્ આર્નોલ્ડના "Light of Asia" એટલે "જંબુજ્યોતિ"નો કાવ્યાનુવાદ પણ તેમનાથી પૂરો નહીં જ થઈ શકયો.

પણ દલપતરામ કવિની ઊંચામાં ઊંચી કવિતારૂપે જન્મેલા તેમના પુત્ર કવિ નાનાલાલની પ્રતિભાએ ચોમેર તનમનાટ મચાવી મૂકયો. અને એમની કાવ્યરચનાના આદિ કાળમાં કવિ નર્મદની "નર્મકવિતા" વાંચતાં "બ્લૅંક વર્સ"નું સૂચન એમને મળ્યું, અને એમના જ જણાવ્યા પ્રમાણે એ મહાછંદની શોધમાં પડ્યા. પોતે મુંબઈ યુનિવર્સિ-ટીની એમ. એ. ની ઉપાધિ મેળવેલી છે, એટલે અંગ્રેજી કાવ્ય-સાહિત્યનો તો એમને સારો સંપર્ક થયેલો હોવો જોઇએ. એમણે એ "બ્લૅંક વર્સ"નાં મૂળતત્ત્વો સમજવાનો યત્ન કર્યો હોત તો એ મહાછંદ એમને મળી શકતે. પણ હું ધારું છું કે પોતાના મનના કોઈક બંધારણને લીધે તેમ જ કાવ્યશક્તિની કોઈક વિચિત્ર વલણને લીધે એમનું હૃદય અમેરિકન કવિ વૉલ્ટ વ્હિટ્‌મૅનના અપદ્યાગદ્યમય અ-છાંદસ પ્રયોગોની જાળમાં સપડાઈ ગયું, અને કોલંબસ હિન્દુસ્તાન

શોધવા નીકળ્યો અને તેનું વહાણ અમેરિકાને કિનારે લાધી ગયું, ને તેણે અમેરિકા ખંડની શોધ કીધી એવો જશ તેને મળ્યો, તેમ કવિ નાનાલાલ મહાછંદ શોધતાં શોધતાં અપદ્યાગદ્યના ખડક પર ચઢી ગયા.

કવિ નાનાલાલની અછાંદસ અપદ્યાગદ્ય રચના એ કાંઈ પદ્યરચના નથી. અને એ રચનાએ તુરત જ ગુજરાતના કવિઓમાં અને વિવેચકોમાં ઘણો વાદવિવાદ જગાડ્યો. રમણભાઈએ ને નરસિંહરાવે એ રચના પર મોટા લેખો લખ્યા. પણ ખરી તાત્ત્વિક ચર્ચા તેમનાથી થઈજ નથી, કે બીજા કોઈ પણ હિંદુ વિવેચકને હાથે તેમ આજ સુધી થયું જ નથી. કવિ નાનાલાલના એ અપદ્યાગદ્યની ગદ્ય જેવી સરળતા અને પ્રવાહિતાને લીધે તેમ જ એમની સબળ કલ્પનાના ચમકારાને લીધે એ રચના ગુજરાતના ઊગતા લેખકોને તથા કવિઓને આકર્ષવા લાગી, તેમાં રણજિતરામે અને કાન્તે એ રચના પર પૂરો વિચાર કર્યા વિના તેનાં ગુણગાન ગાયાં, એટલે કેટલાક યુવકો એ વિચિત્ર રચનામાં પોતાની કહેવાતી "કવિતા" પણ લખવા લાગ્યા. મેં પોતે તો એ રચનાનું હાર્દ મૂળથી જ તુરત પારખ્યું હતું. ગુજરાતમાં જ્યારે મોટે ભાગે એ રચના "બ્લૅંક વર્સ" તરીકે ગણાતી હતી, ત્યારે ઇ. સ. ૧૯૦૫ માં અમદાવાદમાં ભરાયેલી પ્રથમ "સાહિત્ય પરિષદ" વેળા કાન્તે ત્યાં એને માટે પ્રશંસાના ઉદ્‌ગાર કાઢી એ "જીવતી રચના"ને કવિતા તરીકે માન્ય રાખવા ગુજરાતને આગ્રહ કીધો હતો. કાન્તે પરિષદમાં ભાષણ કીધા પછી તુરત જ તેઓ મને ત્યાં મળ્યા ત્યારે મેં તેમને સ્પષ્ટ કહ્યું હતું કે એ કવિતા નહોતી, અને કવિ નાનાલાલની એ રચના "બ્લૅંક વર્સ" નહીં, પણ અમેરિકન કવિ વૉલ્ટ્ વ્હિટ્મૅનના "વૅર્ લીબ્ર"- vers libre-એટલે અનિયમિત સ્વરપંક્તિવાળા પદ્યના અનુકરણ રૂપે હતી. એ પછી કાન્તે મને તેમને રહેઠાણે બોલાવ્યો ત્યાં, તેમ જ તેઓ મારે મુકામે આવ્યા ત્યાં, એ વિષય ઉપર અમો બન્નેની વચ્ચે ઠીકઠીક ઉહાપોહ થયો હતો. કાન્તે એ વિષય ઉપર વિવેચનલેખ લખવા મને સૂચના કીધી,

પણ તે વેળા તો હું બહુ વર્ષો સુધી એવી જાતની ચર્ચાચર્ચીથી દૂર રહ્યો. અને ત્યાર પછી થોડા વખતમાં હું મદ્રાસ ગયો, એટલે તે વાત ખોળંબે પડી. આખરે અનેક ગુજરાતી સાક્ષરબંધુઓના આગ્રહથી એ અછાંદસ રચના તે કવિતાનો કુદરતી દેહ નથી તે સિદ્ધ રીતે બતાવી આપવા મેં "પ્રભાતનો તપસ્વી" ને બીજાં પ્રતિકાવ્યો લખ્યાં; તેમ જ દોઢેક વર્ષ સુધી એક લાંબો લેખ એ "અપદ્યાગદ્ય" રચના પર સદ્દગત મટુભાઈ કાંટાવાળાના "સાહિત્ય" માસિકમાં મેં લખ્યો. એ લેખમાંનાં ઘણાં અવતરણો મેં આ વ્યાખ્યાનમાળાની પહેલી રેખામાં લીધેલાં છે. અને એકવાર કવિતાનું મૂળ શું અને કવિતાની રચનાનું મૂળ શું, એની શાસ્ત્રીય સમજ સ્થિર થઈ, તો પછી આ અપદ્યાગદ્ય રચના તે કવિતાનો ખરો દેહ નથી તેની પૂરેપૂરી ગમ પડે છે. મારાં પ્રતિકાવ્યોની તેમ જ લેખની અસર ગુજરાતમાં થઈ હોય તેમ તે વેળાથી એ રચના કરવાના પ્રયત્નો ગુજરાતી યુવકોએ છોડી દીધા, અને હવે તો કોઈ કરે તેમ લાગતું નથી. આ વિષય પર શ્રી. બ. ક. ઠાકોરે તેમજ રા. રામનારાયણ પાઠકે પણ ઠીકઠીક લખ્યું છે. અને એક વાતમાં તો એ બન્ને સાક્ષરોને ધન્યવાદ જ ઘટે છે કે એમની દોરવણી હેઠળના આજના કોઈ પણ નવીન કવિએ અપદ્યાગદ્ય લખવાના ગંભીર પ્રયત્ન નથી કર્યા. એ રચના "મહાછંદ" નથી જ, એમ કવિ નાનાલાલે પોતે પણ સ્વીકાર્યું છે, અને કહ્યું છે કે "એનાથી વધારે રસવાહી મહાછંદ શોધાશે ત્યારે એ હારશે." અસ્તુ. છંદ એટલે જ નિયમિત લય સાધતી શ્રુતિઓની અમુક રચના, અને એ શુદ્ધ છંદત્વ ધારતો હશે તે જ "મહાછંદ" કહેવાશે, એટલે ફલિત થાય છે જ કે "અપદ્યાગદ્ય" કંઈ છંદ નથી. તો પછી એ મહાછંદની જગ્યા પૂરી શકતું નથી. "મેળ વગરનું પદ્ય એ ઉભયમાં વદતોવ્યાઘાત છે." એમ સદ્દગત કેશવલાલ ધ્રુવે સ્પષ્ટ ઉચ્ચાર્યું છે.

એ જ આપણા વિખ્યાત પદ્યશાસ્ત્રી સદ્દગત કેશવલાલ હ. ધ્રુવે "પદ્યરચનાની ઐતિહાસિક આલોચના" નામની "ઠક્કર વસનજી માધવજી વ્યાખાનમાળા" માં (પૃષ્ઠ ૪૬ માં) કહ્યું છે કે "સંસ્કૃતમાં

અબદ્ધ પદ્યરચના છે નહિ. ××× સંસ્કૃત, પ્રાકૃત અને અપભ્રંશ ભાષાનું પદ્યાત્મક સાહિત્ય પણ નિબદ્ધ રચનામાં છે. ઇંગ્રેજી blank verse ના જેવી કોઈ અબદ્ધ પદ્યરચના યોજી કાઢવાના પ્રયત્ન ભારતભરમાં ચાલી રહ્યા છે. એના સંબંધમાં અબદ્ધ પદ્યરચનાનું વ્યાવર્તક લક્ષણ શું તે તપાસવું ઘટે છે. અબદ્ધ પદ્યરચના એટલે નિબદ્ધ પદ્યરચનાનાં વિવિધ બંધનથી મુક્ત પદ્યરચના. × ×× એની અંદર બહુધા અન્વયસિદ્ધ ક્રમ જ અનુસરાય છે, તેને લીધે પ્રસાદ સહેજે જળવાય છે. યતિકૃત કૃત્રિમ વિરામથી ખચકાતી મટી એ રચના અસ્ખલિત આગળ ને આગળ વધે છે; અને આખું એ કાવ્ય એક મહાપદ્ય બની રહે છે. × × × એને **આવૃત્ત સંધિની યોજના** વિહિત છે. × × × વિચારીએ તો અબદ્ધ પદ્યરચનાનો ઘટકાવયવ થવાને આવૃત્ત સંધિ જ યોગ્ય છે. ચરણાંત યતિનો પરિહાર એના પ્રયોગદ્વારા અનાયાસે શક્ય છે. **અનાવૃત્ત** સંધિનો પ્રયોગ ચરણાંત યતિ માગે છે, એટલે કરીને ત્યાં અટકવું પડ્યાથી ધારાવાહિતાનો ભંગ થાય છે."

એ ખરું જ છે કે વેદના વારાથી હજારો વર્ષ સુધીની કવિતારચના આપણા ભારતવર્ષની ભાષાઓમાં નિબદ્ધ એટલે ચરણોની સંખ્યાના બંધનવાળી પદ્યરચના જ રચાતી આવી છે. વેદના વારામાં હિંદના આર્યોથી છૂટી પડેલી ઈરાની આર્યોની શાખાના ધર્મપુસ્તક "અવેસ્તા"માં ઋગ્વેદની ઋચાઓના મૂળ ત્રણ છંદોવાળી પદ્યરચના મળી આવે છે, પણ ઋગ્વેદમાં તે નિબદ્ધ રચનામાં હતી ત્યારે "અવેસ્તા"માં તે અબદ્ધ એટલે અમુક સંખ્યાના ચરણોના કોઈ પણ બંધન વગરની પદ્યરચનામાં હતી. સંસ્કૃત કાવ્યોમાં "કાવ્યકાલ"માં દંડકના પ્રયોગ થયા છે, તેમાં અમુક ગણનાં આવર્તનો વપરાયાં છે, અને તે ગદ્યની માફક લખાયે જાય છે. એ પણ અબદ્ધ પદ્યરચના પ્રતિ જવાના પ્રયોગ હતા. એને જ આધારે વ્રજભાષાની કવિતામાં 'કટાવ'ની રચના એમ 'દાદા' બીજનાં આવર્તનોથી થઈ અને એ ભાષાના જાણીતા ગ્રંથ "પ્રવીણ સાગર"માં પણ તે મળી આવે છે. એ વ્રજભાષાની કટાવ રચના પરથી દયારામે, દલપતરામે, નર્મદાશંકરે, અને ત્યાર પછી છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટે

('શાંતિસુધા'માં) "દાદા" તેમ "દાલદા" બીજના કટાવ પણ લખ્યા છે, પણ તેમાં લખતાં લખતાં કવિ પાછા પ્રાસ પણ મેળવતા ગયા છે. એ પછી ગોવર્ધનરામે, મણિલાલ નભુભાઈએ તેમ જ બીજા કવિઓએ પણ આ કટાવનો ઉપયોગ કરેલો છે. પણ એ રચના માત્રામેળમાં હોવાથી અને તાલનો થડકો જોરદાર પડવાથી બોલતાં બોલતાં પાછી ગેયતા વધી જાય છે.

આવી કટાવ રચનામાં જ રા. મનહરરામ હરિરામ મહેતાએ ઈ. સ. ૧૯૧૬ માં તેમનું રામાયણના 'બાલકાંડ'નું ભાષાંતર રચીને પ્રગટ કર્યું, અને તે જાણે અંગ્રેજી "બ્લૅંક વર્સ"નું ખરું અનુકરણ હોય તેમ બતાવવાનો તેમણે પ્રયત્ન કર્યો અને એ રચનાને "રામછંદ"નું નામાભિધાન પણ આપ્યું. મારું ચોક્કસ ધારવું છે કે રા. મનહરરામે મેં ઉપર જણાવેલા સદ્દગત છોટાલાલ નરભેરામ ભટ્ટના "શાંતિ-સુધા"માં આપેલા "દાલદા" બીજના કટાવનો જ સીધો ઉપયોગ કીધેલો છે. માત્ર છોટાલાલે એ કટાવમાં જે ઝડઝમક અને પ્રાસ પણ વચ્ચે વચ્ચે આણેલા છે તે તેમણે છોડી દીધેલા છે. એ બન્નેના નમૂના અહીં જોઈ જવાથી ખાતરી થશે.

("શાંતિસુધા"માંથી)

> એમ બોલી રહ્યા એટલે મધ્યમાં એક ચક્રકૃતી માંડવો નિર્મિયો, રાય ત્યાં હર્ખિયો, સડકેરા થયા બે ત્યહાંથી જ ફાંટા, ગયા બે દિશામાં, વળ્યા માંડવાકેરી ચારે દિશાએ, દિસે માંડવા મધ્ય રૂડો ફુવારો, રચી બેઠકો આસપાસે ભલી, જોઈ એ રીત ચાલ્યા મુનિરાય બે,......ઇત્યાદિ ઇત્યાદિ.

આ "ઝૂલણા" છંદના "દાલદા" બીજનાં આવર્તનો છે. એ જ બીજ રા. મનહરરામે પણ વાપર્યું છે. એમાં એમની નહોતી અપૂર્વતા કે એને "બ્લૅંક વર્સ" કહી શકાય એવી નહોતી એ રચનાની સિદ્ધિ. માત્રામેળ બીજનાં આવર્તનો સુગેયતામાં જ સરી પડે છે. ગમે તેટલી

પાઠ્યતા તેમાં મોંઢથી લાવવા પ્રયત્નો કરો તોપણ તે ગીતઢાળની ડોલંડોલા (sing-song) માં ઢળી પડે છે. ખાસ કરીને “ દાલદા ’ બીજમાં તેમ થવા વગર રહેતું નથી, કેમકે એમાં ચોથી માત્રાએ ગૌણ તાલ હોવાથી સંધિમાં બે તાલ આવે છે, ને બોલતાં બોલતાં “ દાલદા-દાલદા-દાલદા-દાલદા ” માંના “ દાદા ” દરેક સંધિને અંતે જોડાઈ જાય છે, અને તેથી તાલના ઠણુકા જોરદાર પડે છે. રા. મનહરરામનો પણ ‘ રામછંદ ’ જોઈએ :

(“ બાલકાંડ ” માંથી)

સરયૂના તટ ઉપર પૂર્ણ અત્યંત ધનધાન્યથી,
વૃદ્ધિ પામેલ ઉત્તરોત્તર, નિત્ય આનંદમય
દેશ કોશલ મહા, ત્યાં વસે અયોધ્યા
નામની લોકવિખ્યાત જે નગરી
મનુ માનવેંદ્રે સ્વહસ્તે જ નિર્મી હતી.

* * *

ગોઠવ્યાં હાટચહુટાં બહુ સુંદર વિભાગમાં.
અટારી ઉચ્ચ પર સહજ ફરફર થતી...

આ રચનામાં “ દાલદા ” બીજ બે પંક્તિમાં બે વખત ભાંગી પડ્યું છે. જુઓ :

વૃદ્ધિ પા | મેલ ઉત્ | તરોત્તર | નિત્ય આ | નંદમય
દેશ કો | શલ મહા, | ત્યાં વસે | અયોધ્યા

અહીં પહેલી પંકિતમાં ત્રીજા સંધિમાં ‘ દાલદા ’ ને બદલે ‘લદાદા’— તરોત્તર—ગૂંથણી થઈ છે અને લય તૂટે છે. બીજી પંક્તિમાં ચોથા સંધિમાં ‘ અયોધ્યા ’ શબ્દ સમાયો છે તે પણ ‘ લદાદા ’ બીજનો છે. બીજી બે પંકિતઓ પણ જોઈએ :

ગોઠવ્યાં | હાટ ચહુ | ટાં બહુ | સુંદર વિ | ભાગમાં
અટારી | ઉચ્ચ પર | સહજ ફર | ફર થતી...

અહીં પહેલી પંક્તિમાં ચોથા સંધિમાં દેખાવમાં પાંચ માત્રા અને 'દાલદા' બીજ બરાબર લાગે છે, પણ 'સુંદર વિ' એમ બોલતાં 'સુંદર' શબ્દની છેવટની શ્રુતિ 'ર' પર મોટો ભાર તાલનો આવે છે, અને તેથી એ શબ્દ ઘણો કઢંગો સંભળાય છે. માત્રામેળ દેખાવમાં બરાબર હોય છતાં શબ્દની શ્રુતિઓ પરનો સ્વાભાવિક સ્વરભાર યા પ્રયત્ન નહીં સચવાય, તો શ્રવણ બહુ જ કઢંગું લાગે છે, તેનું આ પ્રત્યક્ષ દૃષ્ટાંત છે. બીજી પંક્તિમાં પહેલા જ સંધિમાં પાછો 'અટારી' શબ્દ આવ્યાથી 'દાલદા' બદલે 'લદાદા' બીજ વાપર્યું છે, ને ઉઘાડો લયભંગ થાય છે. કદી એમ કહીએ કે અંગ્રેજી અખંડ પદ્યમાં પણ તાલનું પરિવર્તન એક બે સંધિમાં થઈ શકે છે, પણ અંગ્રેજી છંદ માત્રામેળ નથી. ગુજરાતી માત્રામેળમાં અને તે પણ 'દાલદા' બીજના સંધિમાં આવું પરિવર્તન કદી નભે નહીં. 'દાદા' 'દાદા' બીજમાં 'દાલદાલદા' જેવું પરિવર્તન ચાલી શકે, કેમકે ત્યાં લય નભી શકે છે. 'દાલદા દાલદા' માં 'લદાદાદાલદા' કે 'દાલદા લદાદા' કરતાં ત્રણ 'દા' સાથે થાય છે. પહેલી રચનાના મધ્યમાં અને બીજી રચનાના અંતના બે 'દાદા' તેની પછીના આવતા 'દાલદા'-ની પહેલી શ્રુતિ 'દા' સાથે મળે ત્યાં: એટલે આવા બીજમાં જે માત્રા પર તાલ પડે ત્યાં તાલ શુદ્ધ સધાવો જ જોઇએ, નહીં તો રચના લંગડી થઈ જાય છે. વળી રા. મનહરરામે પ્રત્યેક પંક્તિના સંધિ એકસરખા રાખ્યા નથી, પણ પંક્તિની ગમે તેટલી સ્વૈચ્છિક લંબાઈ રાખી છે, અને ગમે તેટલા સંધિ તેમાં સમાવ્યા છે. લયને નિયમમાં રાખવા પંક્તિમાં સંધિની સંખ્યા એકસરખી રહેવી જોઇએ, તો જ એક પંક્તિમાંથી ઉભરાઇને બીજી એક કે અનેકમાં કવિના વિચાર–ભાવ–કલ્પના આદિ સમાવવાની છૂટ મળી કહેવાય. 'અખંડ પદ્ય' માટે આ 'રામછંદ' ની યોજના સફળ થઈ શકી નથી.

આપણાં પ્રાચીન ગુજરાતી આખ્યાનોમાં અને પદ્યવાર્તાઓમાં દોહરા, ચોપાઈ, છપ્પા, સવૈયા વગેરે અનેક માત્રામેળ છંદો વપરાયેલા છે, પણ તે બધા સારી પેઠે ગેય છે, અને તેથી જ કવિઓએ લાંબાં

આખ્યાનોમાં થોડે થોડે અંતરે છંદો અને ઢાળો બદલ્યા જ કીધા છે. તેમ નહીં કરે તો જોતજોતાં એકતાનતા વધી જાય અને શ્રોતાને કંટાળો ઊપજે. એટલે આવા કોઈ પણ માત્રામેળ છંદો આવૃત્ત સંધિના હોવા છતાં 'અખંડ પદ્ય' માટે નિરુપયોગી ઠરે છે.

એ જ પ્રમાણે આપણા કેટલાક આધુનિક જૂના નવા કવિઓએ અનુષ્ટુભ્, ઉપજાતિ, પૃથ્વી, વગેરે સંસ્કૃત વર્ણમેળ કે રૂપમેળ છંદોને નિબદ્ધમાંથી અબદ્ધ પદ્યરચનામાં ઉતારવા પ્રયત્ન કર્યા છે. તેમાં ખાસ કરી 'ઉપજાતિ' અને પછી 'અનુષ્ટુભ્' એ છંદોમાં તેમને સફળતા પણ મળી છે. પણ એ સફળતા અબદ્ધ રચના પૂરતી જ છે. એ છંદોમાં અનાવૃત્ત સંધિઓની રચના હોવાથી ઉપર હું કહી ગયો છું તેમ—અને એને સ્વ. કેશવલાલ ધ્રુવનો સબળ ટેકો છે—અખંડ પદ્ય માટે તો તે યુક્ત નથી જ.

હવે આપણે 'અખંડ પદ્ય' માટેનો સ્વ. કેશવલાલ ધ્રુવનો સબળ પ્રયત્ન જોઈએ. એમણે મનહર, ઘનાક્ષરી, વગેરે કવિત રચના પર વિચાર ચલાવી 'અખંડ પદ્ય' માટે એમની 'વનવેલી' ખડી કરી, તેમાં એમણે પોતાના કેટલાંક સંસ્કૃત નાટકોના અનુવાદ રચ્યા છે. એ રચના એમણે પ્રથમ ઈ. સ. ૧૯૨૦ માં અમદાવાદમાં ભરાયેલી છઠ્ઠી ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની બેઠકમાં એક સુભગ અને ચાતુર્યપૂર્ણ નિબંધમાં રજૂ કરી હતી, અને તે પોતે બહુ છટાથી વાંચી પણ સંભળાવી હતી. કવિત વર્ગના છંદના મુખ્ય ચતુરક્ષર સંધિ પકડી નિબદ્ધ 'ઘનાક્ષરી છંદ' માંના પ્રાસનો ત્યાગ કરીને આ પાઠ્ય અને અબદ્ધ 'વનવેલી' ની રચના એમણે કરી હતી. પણ એ નિબંધમાં તેમણે જણાવ્યું હતું કે વનવેલીમાં યતિ નથી, તાલ નથી, પ્રાસ નથી, ગુરુલઘુનાં બંધન નથી, રાગ નથી, ગદ્યથી ભિન્ન વાક્યશૈલી નથી, માત્ર ચતુરક્ષર સંધિ છે. અને પ્રત્યેક પંક્તિમાં એવા ચાર ચાર સંધિ છે; આવી રચના જેને આપણે શુદ્ધ પદ્ય રૂપે ઓળખીએ તેવી તેને પદ્યરૂપ કહેવાય નહીં, અને એ માટે મેં "કલિકા" માંના "મુક્તધારા

છંદ" પરના મારા વિવરણમાં ઉલ્લેખ કીધો હતો જ કે "વનવેલી" માં "માત્ર અક્ષરગણના સિવાય બીજું કશું નિયામક તત્ત્વ ના હોવાથી હું તેને પદ્યમાં કે છંદમાં ગણતો નથી." નરસિંહરાવે પણ ત્યાં જ પરિષદમાં તેમ જ એક લેખમાં આ જ પ્રશ્ન ઉઠાવ્યો હતો કે તાલ વગર એ પદ્ય કહેવાય જ નહીં.

પદ્ય બનવાને માટે ઓછામાં ઓછાં બે તત્ત્વોની આવશ્યકતા છેઃ (૧) વર્ણની કિંવા શ્રુતિની કે માત્રાની નિયમિત ગણનાવાળી સ્વરપંક્તિ, અને (૨) લયસાધના માટે નિશ્ચિત તાલ કે પ્રયત્નની પરંપરા. આ બે તત્ત્વ વગર પદ્ય કે છંદ કદી થઈ શકે નહીં. એકલી અક્ષરગણનાથી લય સધાય નહીં. કાલમાનના નિશ્ચિત બિંદુથી જ લય સાધી શકાય છે. 'કવિત'ની રચનામાં ચતુરક્ષર સંધિ છે; પણ એનો લય તો પ્રત્યેક સંધિની પહેલી તથા ત્રીજી શ્રુતિ પર અનુક્રમે મુખ્ય અને ગૌણ તાલ આવ્યાથી ને રાખ્યાથી જ સધાય છે. વળી એ તાલની જગ્યાએ શબ્દમાંની એવી શ્રુતિ જોઈએ કે તેની પર શબ્દનો સ્વાભાવિક પ્રયત્ન–મુખ્ય કે ગૌણ કોઈ પણ–પડતો હોય; પ્રયત્ન અને તાલના મેળથી જ લયની સાધના પ્રાપ્ત થાય છે. દ્રુત કે અસ્વરિત શ્રુતિ તાલની જગ્યાએ એટલે સંધિની પહેલી ને ત્રીજી શ્રુતિ આગળ આવે તો તાલ મળે નહીં, લય તૂટે અને ગુજરાતી શબ્દોના વિચિત્ર ઉચ્ચાર સંભળાય. એ માટે "કલિકા"માં મેં વિસ્તારથી લખેલું છે એટલે તેની વિશેષ પુનરુક્તિ કરવા જેવું અહીં નથી. 'વનવેલી'ની રચનામાં સદ્ગત કેશવલાલ ધ્રુવે પાછળથી સુધારો કરી આ તાલ સાચવવા યત્ન કરેલો છે, તે એમના છેવટના ભાષાંતર ગ્રંથોમાંથી સ્પષ્ટ થાય છે.

ચાર ચાર શ્રુતિના આવૃત્ત સંધિવાળી 'વનવેલી' હોવા છતાં 'અખંડ પદ્ય' માટે તે અનુકૂળ થઈ પડે તેવી રચના નથી. એક સંધિમાં બે તાલ હોવાથી તે કોઈ પણ રીતે ગેય થઈ જાય છે અને ૨૦–૨૫ પંક્તિના શ્રવણ પછી તેમાં એકતાનતા ભરાઈ જાય છે. વળી શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર જો શ્રુતિના પ્રયત્નભંગથી કથળી પડે, તો

રચના શ્રવણકઠોર પણ થાય. વળી એ રચના અંગ્રેજી કે યુરોપીય "આયંબિક–પેન્ટામિટર"ના બંધારણથી ઘણી દૂર રહી જાય છે. પંક્તિના પાંચ સંધિને બદલે ચાર જ સંધિ 'વનવેલી'માં આવે છે. અને "બ્લૅંક વર્સ"માં તાલ (stress) જ્યારે સંધિની છેવટની શ્રુતિ પર પડે છે ત્યારે આમાં સંધિની પહેલી અને ત્રીજી શ્રુતિ પર એમ બે તાલ–મુખ્ય ને ગૌણ–આવે છે. આ બધી વસ્તુનું તોલન કરતાં આ 'વનવેલી'નો પ્રયોગ 'અખંડ પદ્ય' માટે—મહાકાવ્ય કે નાટક માટે—મોળો પડે છે.

"અખંડ પદ્ય" માટે ગુજરાતમાં કોઇએ પણ પ્રથમ ગંભીર વિચાર કરીને તેનો પ્રયોગ લાંબા કાળ સુધી પોતે કર્યા કીધો હોય તો તે રા. બળવંતરાય કલ્યાણરાય ઠાકોર છે. એમણે આ વિષય પર જીંદગીભર ચર્ચા કર્યા જ કીધી છે. "પૃથ્વી છંદ"ને 'અગેય' માનીને એમણે તેમાં જે રચના કીધી છે, તે એમના શિષ્ય જેવા નવકવિઓ સિવાય બીજા કોઇને આકર્ષી શકી નથી. એમણે પોતે એ "પૃથ્વી છંદ"માં પુષ્કળ પ્રયોગો કીધા છે. પણ મારે મતે તે બધા નિષ્ફળ ગયા છે, શાથી જે 'અખંડ પદ્ય' રચનાની મુખ્યતા જે આવૃત્ત સંધિવાળા છંદમાં રહેલી છે તે આ "પૃથ્વી"માં છે જ નહીં. "પૃથ્વી છંદ"ની પંક્તિને છેડે 'દાદાલદા' બીજ આવેલું છે, અને પંક્તિ પૂરી થાય ત્યાં મહાયતિ આવે છે, અને બીજી પંક્તિના પ્રારંભમાં પાછું 'લદા લલલદા' બીજ આવતું હોવાથી ત્યાં ઠણુકો મારવો પડે છે, અને "અખંડ પદ્ય"નો પ્રવાહ તૂટે છે. સામાન્ય કવિતા લખવા માટે "પૃથ્વી છંદ"ની શક્તિ ભલે એમને ઘણી લાગતી હોય, પણ મેં બીજી રેખામાં બતાવ્યા પ્રમાણે એની પંક્તિમાં છ સંધિ પડે છે, ત્યાં જો શબ્દોના સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર–પ્રયત્નમેળ–નહીં સધાય તો વિચિત્ર અને અગુજરાતી ઉચ્ચાર થાય, અને રચનાનો લય ને તેની રંજકતા સાધી શકાય નહીં. ઉદાહરણથી આપણે રા. ઠાકોરની જ એક કૃતિમાંથી આ વાતની પ્રતીતિ કરીએ:

અનં | ત મુખ જે | સ્ફુરે, | સ્ફુરણમાં | જ જી | વી રહે,
વિચા | ર અભિલા | ષ ગા | ન રતિ તે | તણા | ભાસ્કર

ભજે | ઉર ઉમં | ગ થી | સરલ દી | ન શિશુ | ભાવથી,
અને | ક યુગ દે | શ ના | અગણ મ્હા | નુ ભા | વો ત્હને.

અહીં આ પંક્તિઓને "પૃથ્વી છંદ"ના શુદ્ધ લયમાં ઉતારતાં જગેજગે તે તૂટે છે. સંસ્કૃત ભાષામાં બધી શ્રુતિઓ પૂર્ણ બોલાય એટલે ત્યાં તો ગુરુલઘુનાં સ્થાન ઉપર વાસ્તવિક જોડણી પ્રમાણે શબ્દોની ગુરુલઘુ શ્રુતિઓ ગોઠવાઈ જાય કે લય સ્વાભાવિક રીતે સધાય. પણ ગુજરાતીમાં સંસ્કૃત શબ્દોના ગુજરાતી ઉચ્ચાર જુદી રીતે થાય છે. અને ગુજરાતી વાગ્વ્યાપારને નિયમે શબ્દની છેલ્લી લઘુ શ્રુતિ તો દ્રુત, જાણે વ્યંજન જેવી, બોલાય છે. તેમ જ શબ્દાંગમાં પણ ગુરુપછીની લઘુ શ્રુતિ દ્રુત બોલાય છે. રા. ઠાકોર પોતે પણ હવે તો આ વાત સ્પષ્ટ રીતે સ્વીકારે છે, અને એ વિધાન પર તો રૂપમેળ છંદોમાં પણ એ એક લઘુ ને એક દ્રુત શ્રુતિવાળા બે રૂપના શબ્દને એક જ ગુરુશ્રુતિવાળો ગણીને કહીં કહીં વાપરે છે. ઉપરના ઉદાહરણમાં બીજી પંક્તિમાંના 'વિચાર'નો 'ર,' 'અભિલાષ' નો 'ષ,' 'ગાન' નો 'ન' 'ભાસ્કર'નો 'ર' એ બધા અક્ષરો શુદ્ધ રીતે દ્રુત જ ઉચ્ચારાય છે, તો પછી આ છ સંધિમાં ચાર શ્રુતિઓ આખી બોલાય તો ગુજરાતીના ઉચ્ચાર કઢંગા થાય ને તેમ થતાં શ્રવણકઠોર બને તો નવાઈ નથી. ત્રીજી ચોથી પંક્તિઓમાં ગ, ન, ક, શ એ શ્રુતિઓ પણ પૂરા ભાર સાથે બોલવી પડતી હોવાથી તે કર્કશ થઈ જાય છે, અને ઉચ્ચાર તૂટે ત્યાં લયભંગ પણ થાય. "પૃથ્વી છંદ"ની પંક્તિમાં શ્રુતિઓના ખંડ તો ચાર પડે છે: લગા, લલલગાલગા, લલલગાલગા, ગાલગા: અથવા લગાલલલગા, લગાલલલગા, લગાગાલગા: પણ ગુજરાતી ઉચ્ચાર પ્રમાણે "પૃથ્વી છંદ"ની પંક્તિમાં છ સંધિ ઉપર બતાવ્યા પ્રમાણે રાખો–લગા, લલલગા, લગા, લલલગા, લગા, ગાલગા–અને તે પ્રમાણે સંધિની પ્રથમ શ્રુતિપર જે સ્વાભાવિક તાલ (stress) પડે છે તે શબ્દની શ્રુતિઓમાં આવતા સ્વાભાવિક પ્રયત્ન સાથે સાધો તો જ "પૃથ્વી છંદ"નો લય પૂરો સાધી શકાય. માત્ર કાગળ પર લખતાં

શબ્દોના લઘુગુરુ અક્ષરો છંદના લઘુગુરુ બંધારણે લખી જઇએ તેથી ભાષાનો શુદ્ધ લય કદી સધાય નહીં. કવિતા એ શ્રવણકળા છે, વાણીની કળા છે, તેથી ભાષામાં શબ્દોની લિપિ નહીં પણ તેના શુદ્ધ ઉચ્ચાર છંદોલયની સાથે સાધીએ તો જ તે શ્રવણસુખદ અને લયબંધ રહે. ઉપર બતાવેલી સંધિઓની કૂંચીથી, આજકાલ કવિઓ જે જાતના 'પૃથ્વી છંદ' ઘસડ્યે જાય છે, તેની રચનાને તપાસી જુઓ કે એ પંક્તિઓ કેવી કર્કશ ને શ્રવણકઠોર થઈ જાય છે.

હવે, "અખંડ પદ્ય"માં એક પંક્તિ પરથી ઉભરાઇને ભાવ વિચાર બીજી કે ત્રીજી ચોથી પંક્તિ સુધી લંબાવવો હોય, તો આ અણસરખા અનાવૃત્ત સંધિનો સંવાદ કેવી રીતે અચળ ને એકધારે વહેતો રહેશે? પંક્તિની છેલ્લી ચાર શ્રુતિઓ ગાગાલગા આવ્યા પછી બીજી પંક્તિમાં પાછું લગાલલલગા એમ જુદા જ અનાવૃત્ત સંધિઓ પર જતાં ઠણકો મારવો જ પડે છે, અને પંક્તિને છેડે યતિ હોય જ નહીં એવું માની લઇને બીજી પંક્તિમાં સરી જવાનું ઇચ્છીએ ત્યાં તો જાણે મોટો પથ્થર વચમાં આવી પડતાં પ્રવાહને ઠોકરાવું પડે છે. રા. રામનારાયણ પાઠક પણ "પૃથ્વી છંદ"ની આ મર્યાદા સ્પષ્ટ રીતે એમનાં "અર્વાચીન ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય"પરનાં વ્યાખ્યાનોમાં સ્વીકારે છે. અને "બ્લૅંક વર્સ"માં એકધારો સંવાદ આવૃત્ત સંધિઓની રચનાને લીધે સધાય છે, તેમ "પૃથ્વી છંદ"માં કદી ન સધાય, એમ ખુલ્લું કહે છે. અને તે સત્ય જ છે. હવે, જો "અખંડ પદ્ય" એ રા. ઠાકોર સાચી રીતે સમજે છે તેમ સળંગ પ્રવાહી પદ્ય છે, તો પછી "પૃથ્વી છંદ"ની આ મોટી નિર્બળતા, કહો કે મોટી આડ, કેવી રીતે 'અખંડ પદ્ય'ની સળંગ પ્રવાહિતા સાધી શકે? "પૃથ્વી છંદ"ના અનાવૃત્ત સંધિઓથી ઊપજતો લય જ એવો છે કે પંક્તિને છેડે વિરામ લેવો જ પડે છે. કદી એમ સ્વીકારીએ કે સંસ્કૃતમાં "પૃથ્વી છંદ"ની બે પંક્તિઓ સાંધી શકાય છે, અને એ દ્વિપદવાળી એક જ પંક્તિ ગણવી, તોપણ 'અખંડ પદ્ય'માં બે જ પંક્તિમાં ભાવ વિચારને પૂરેપૂરો સમાવી દેવો જ પડે, અને તેમ કરીએ તો પછી ગદ્યના જેવા લાંબા વાક્યસંદર્ભો (periods) આવી

દ્વિપદ પંક્તિમાં કેમ સમાઈ શકે? બધી રીતે જોતાં અને યુરોપીય 'બ્લૅંક વર્સ'નો ઇતિહાસ અને તેની રચનાવિધિ અનેક દિશાથી તપાસતાં 'પૃથ્વી છંદ'માં 'અખંડ પદ્ય" લખી શકાય જ નહીં. રા. ઠાકોર કે એમના અનુયાયીઓ પાંચ-દસ કે પંદર પંક્તિના વાક્ય-સંદર્ભો ભલે "પૃથ્વી છંદ"માં લખે, પણ તે અખંડ પદ્ય તો નહીં જ બની શકે.

"પૃથ્વી છંદ"ને લગતો એક બીજો ઇતિહાસ પણ જાણવા જેવો છે. આપણા બહુ કવિઓ અને પિંગળશાસ્ત્રીઓ નહીં જાણતા હોય કે ઈ. સ. ના છઠ્ઠા શતક સુધી "પૃથ્વી છંદ" નું જૂનું નામ "વિલંબિત ગતિ" હતું! આપણે 'દ્રુતવિલંબિત' છંદ તો જાણીએ છીએ અને આજ સુધી એ પણ આપણે બધા વાપરીએ છીએ. આ "દ્રુતવિલંબિત" અને "પૃથ્વી છંદ" જે અગાઉ "વિલંબિત ગતિ" કેમ કહેવાતો તે એ બન્ને છંદોની શ્રુતિવ્યવસ્થા તપાસતાં તેમાં ઘણું સામ્ય દેખાશે. દ્રુતવિલંબિત છંદનું બંધારણ આ રહ્યું :

લલલગા લલગા લલગા લગા

એને 'પૃથ્વી છંદ' સાથે સરખાવો :

લગા લલલગા લગા લલલગા લગા ગાલગા

આ બેઉ છંદોનાં બંધારણ તપાસતાં જણાશે કે એ બન્નેમાં 'લલલગા' અને 'ગાલગા' સંધિઓ છે. પણ 'દ્રુતવિલંબિત' એટલે 'ઝડપી અને ધીરો' કે 'ઉતાવળો અને લંબાયેલો' એવો અર્થ કરીએ એવા નામના એ છંદમાં બે વખત 'લલગા' અને પછી 'લગા' એમ ત્રણ ને બે શ્રુતિવાળા સંધિઓ દ્રુત એટલે ઉતાવળા બોલાય છે, અને પહેલો સંધિ જે ચાર શ્રુતિનો છે તે વિલંબિત એટલે લંબાયેલો-ધીરો બોલાય છે, એટલે એનું નામાભિધાન યથાર્થ રીતે 'દ્રુતવિલંબિત' રખાયું. 'પૃથ્વી છંદ'નું નામ 'વિલંબિત ગતિ' હતું તે પણ એમાંના વિલંબિત ખંડો-લગા લલલગા, લગા લલલગા, લગા ગાલગા-ધીરેથી બોલાય છે, અને લાંબા સંધિઓ બોલતાં વિલંબ થાય છે, તે જોતાં યથાર્થ હતું. આવું

સૂચિત નામ છોડી દઈને પાછળના કવિઓએ કે પિંગળકારોએ "પૃથ્વી" નામ શા માટે આપ્યું હશે તે સમજાતું નથી. પણ "પૃથ્વી છંદ" ના લયની વિલંબિત ગતિ અને તેના અનાવૃત્ત સંધિઓ આપણે 'અખંડ પદ્ય'ના એકધારા પ્રવાહ માટે ઈચ્છીએ છીએ તેવાં અનુકૂળ નથી. એનો પ્રવાહ ધીરો અને સંધિસંધિએ અટકતો અને ખટકતો છે.

વળી રા. ઠાકોરે 'બ્લૅંક વર્સ' એટલે અખંડ પદ્યને "સળંગ અગેય પદ્ય" કહ્યું છે. પદ્યને સળંગ કહ્યું છે તે તો અખંડનો ભાવ જાળવે છે, પણ 'અગેય' એટલે શું? એમણે ગુજરાતી કાવ્ય-સાહિત્યમાં આ 'અગેય' શબ્દ કવિતાના સંબંધમાં પ્રથમ જ વાપર્યો છે. "ભણકાર"ના પહેલા ભાગમાં એ મથાળા હેઠળ જ એમણે એને લગતી ચર્ચા કીધી છે. વળી એમણે એવું વિધાન કર્યું છે કે સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોમાંના "પૃથ્વી છંદ" માં જ અખંડ પદ્ય માટેની "અગેય" રચના થઈ શકે, અને પછી એ વિધાન પર ચાર દશકા થયા એમણે ચર્ચા કર્યા જ કીધી છે. મારે મન આ 'અગેય' શબ્દ ભ્રામક છે. "અગેય" એટલે જે ગવાઈ શકે નહીં તે. ગદ્યની પણ કોઈ પંક્તિ 'અગેય' નથી. કોઈ પણ સમર્થ સંગીતકાર ગમે તેવી ગદ્ય પંક્તિને પણ અમુક રાગતાલમાં બેસાડી ગાઈ બતાવશે, પછી તેમ કરતાં તેના કેટલાક સ્વરોને લંબાવશે યા ટૂંકાવશે. એમ છે તો પદ્યની નિયમિત લયમાં લખાયેલી પંક્તિઓ તો કદી અગેય બને જ નહીં. એટલે આ 'અગેય' શબ્દને હું ભ્રામક કહું છું. રા. ઠાકોરનો ભાવાર્થ "સંગીતના જેવી ઘણી સુગેય નહીં," એવો અથવા "પદ્યનો તાલ સાથેનો લય રાખીને પાઠ્ય હોય–ગદ્ય જેવી બોલી શકાય તેવી," એમ હોય, એમ હું ધારું છું. કવિતાને ગદ્ય જેવી બોલવા જ માગો તો બોલી શકાશે, તેમાં કશી અડચણ પડશે નહીં, કેમ કે જેના મોંઢામાં જીભ છે તે તો ગદ્ય કે પદ્ય બન્ને રચના સીધી રીતે કાંઈ પણ આરોહાવરોહ વિના બોલી શકે છે. પણ તેમ કરતાં પણ અમુક પંક્તિઓ અનેકવાર બોલાતાં બોલાતાં પદ્યમાંનું તાલતત્ત્વ અને તેનું નિયમિત સુસ્વરત્વ તો

પાઠક કે શ્રોતા આગળ છતું થયા વગર રહેવાનું નથી. અને આખરે તેથી કવિતાની ગેયતા પ્રત્યક્ષ થવાની જ. અંગ્રેજી કવિતાની પાઠ્યતા જોઈને નવલરામે તેમ જ નર્મદાશંકરે અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ' જેવો કોઈ પાઠ્ય છંદ આપણા પદ્ય સાહિત્યમાં પણ ઉત્પન્ન કરવાની આવશ્યકતા જોઈ હતી, એ તો આપણે પાછળ જોઈ ગયા છીએ. પણ "બ્લૅંક વર્સ" માટેના છંદની મુખ્ય આવશ્યકતા જે પાંચ ટૂંકા આવૃત્ત સંધિવાળાં ચરણની છે, તે મુખ્ય વાત પર રા. ઠાકોરનું દુર્લક્ષ થયાથી તેઓ "પૃથ્વી છંદ" ની જાળમાં સપડાઈ ગયા છે. રા. ઠાકોરને "પૃથ્વી છંદ"–નો પરિચય કાલિદાસાદિ સંસ્કૃત કવિઓનાં કાવ્યોમાંથી થયો, અને કોઇક કારણે એમણે તેમાં એમનું માની લીધેલું "અગેયત્વ" જોયું. એ "પૃથ્વી છંદ"ને તેમણે માત્ર પાઠ્ય જ ગણી લીધો, અને કોઈ કોઈએ તેમના મતને ટેકો પણ આપ્યો. આ તરંગી પાયા પર અખંડ પદ્યની ઈમારત ઊભી થઈ છે, તે અનેક દલીલોથી ને ઉદાહરણો-થી મેં અહીં દર્શાવ્યું છે. એ ઠોકી ઠોકીને પરાણે મનાવવા ઈચ્છે છે કે "પૃથ્વી છંદ" માં જ 'અગેય કવિતા' લખી શકાય, અને તે માટે એમણે પ્રાસને તિલાંજલિ આપી. પદ્યના યતિને તથા સ્વાભાવિક સંધિઓની બાંધણીને કાઢી નાખી યા અર્થાનુસારી યતિ રાખી, પંક્તિ-ઓની પાર–પંક્તિના દેખીતા ને હઠીલા અંત્ય યતિ પર ઠણકા મારીને–વાક્યસંદર્ભને ઉભરાવી–રેલાવીને અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ' ના જેવો સળંગ પદ્યનો અવતાર જાણે ખરેખર ગુજરાતીમાં ઉતારી બતાવ્યો હોય, એમ એમણે માની લીધું છે. અને એમની પૂઠે કેટલાક નવીન કવિઓ પણ હાલ્યા જાય છે. પણ ખૂબી તો એ છે કે એ રચનામાં જાનૈયાઓની ને ઢોલવાજાંની બધી ધમાલ છતાં, મેં ઉપર બતાવ્યું તેમ આવૃત્ત સંધિવાળી પંક્તિરચના જ નહીં હોવાથી, વરરાજા જ નથી, એટલે લગ્ન તો થઈ શકતાં જ નથી! અસ્તુ.

હું ફરીથી કહું છું કે 'પૃથ્વી છંદ' અગેય નથી જ. તે સુગેય છે. મેં તેને માલકંસ, ગૌરી વગેરે ઘણા રાગોમાં ગવાતો સાંભળ્યો છે. એક મરાઠી સંગીતકારે ત્રીસેક વર્ષ પર તેને એક સભામાં છ રાગમાં ગાઈ

બતાવ્યો હતો! અને આજે પણ આપણા કેટલાક નવીનતર કવિઓ એ જ "પૃથ્વી છંદ"માં લખાયેલાં પેલાં કહેવાતાં "સોનેટ"ને સારી રીતે રેડિયોમાં ગાઈ બતાવે છે.

'પૃથ્વી છંદ'ની એક બીજી અશક્તિ પણ મોટી છે. 'અખંડ પદ્ય' મહાકાવ્ય માટે કે નાટક માટે પણ અનુકૂળ હોવું જોઈએ. કોઈ પણ એમ કહી શકશે કે નાટકમાં ગદ્યની પાઠ્યતાની નજીકમાં નજીક પદ્યરચના રાખવી પડે તેને માટે સરળતાથી પ્રવાહમાં બોલવા આ "પૃથ્વી છંદ"ની સ્વરયોજના કદી પણ અનુકૂળ થઈ શકશે? પછી તેમાં લખીને મન મનાવવું હોય તો ભલે, પણ કોઈ પણ પાત્ર તે સરળતાથી બોલી શકશે નહીં. અને બોલશે તો શ્રોતાને તે પૂરું સમજાશે નહીં કે તેને તેમાં રસ પડશે નહીં. નાટકની અખંડ પ્રવાહી પદ્યરચના માટે તો "પૃથ્વી છંદ" કદી ચાલશે નહીં, તો પછી એને માટે આટઆટલી માથાકૂટ કરવી એ કાળક્ષેપ નહીં તો બીજું શું થાય છે? આટલા સ્પષ્ટ વિવરણ પછી એ માટે વિશેષ કહેવાનું રહેતું નથી.

અંગ્રેજી "બ્લૅંક વર્સ" માટે અંગ્રેજ વિવેચકોએ અને પદ્યશાસ્ત્રીઓએ ઘણું ઘણું લખ્યું છે, પણ અંગ્રેજી ભાષાના ખરા પિંગળનિયમો તો આધુનિક પ્રખર અંગ્રેજ મહાવિવેચક મરહુમ જ્યૉર્જ સેઇન્ટ્સ્બરીએ તેમના "Historic Manual of English Prosody" (અંગ્રેજી પદ્યશાસ્ત્રનો ઐતિહાસિક સારસંગ્રહ) નામના સત્તાધારી પુસ્તકમાં આપેલા છે. એણે સેંકડો દૃષ્ટાંતોથી, ઉદાહરણોથી અને વિસ્તારપૂર્વક વિવરણથી સિદ્ધ કરીને બતાવ્યું છે કે અંગ્રેજી પદ્ય માત્ર શ્રુતિસંખ્યા કે તાલગણના કે લઘુગુરુ શ્રુતિરચના (number of syllables, or number of stresses or sequence of long and short syllables) ઉપર રચાયેલું નથી, પણ જુદી જુદી જાતના સંધિઓ પર રચાયેલું છે. દુનિયાની લગભગ તમામ ભાષાઓની પદ્યરચનાનો મુખ્ય આધાર સંધિઓની રચના પર જ રહેલો છે, શાથી

જે સંધિઓના નિયમિત આવર્તનોથી અને તે સંધિઓમાંની અમુક અમુક શ્રુતિઓ પર ગોઠવાયેલા તાલ યા સ્વરભારથી પંક્તિનો લય સધાય છે. સંધિઓ રૂપમેળ, વર્ણમેળ, માત્રામેળ, લયમેળ ને પ્રયત્નમેળ એમ બધી જાતની શ્રુતિરચનામાં આવી શકે છે.

હવે, અખંડ પદ્ય યા ' બ્લૅંક વર્સ 'ની પંક્તિમાં ઇટાલિયન તેમ જ ફ્રેંચ, સ્પેનિશ, પોર્ટુગીઝ, અંગ્રેજી વગેરે યુરોપની અનેક ભાષામાં પાંચ જ સંધિ (foot) મુકરર થયેલા છે. દરેક સંધિમાં બે બે શ્રુતિઓ હોય છે, જેમાંની બીજી શ્રુતિ બનતાં લગી long એટલે ગુરુ ઉચ્ચારવાળી હોવી જોઇએ, અને સંધિમાંની એ બીજી શ્રુતિ આગળ રાખેલા શબ્દની જે શ્રુતિ પર ભાષાના વાગ્વ્યાપાર પ્રમાણે પ્રયત્ન એટલે સ્વરભાર આવતો હોય, તે જ શ્રુતિ આ બીજી શ્રુતિને ઠેકાણે રહેવી જોઇએ. એમ રચના થાય તો જ સંધિમાંના નિયમિત તાલ સધાય અને લય ઉપજે. ઉદાહરણથી જોઇએ:

It wás | the níght; | the sóund | and quí | et sléep
Had through | the earth | the weár | y bod | ies caught

આમાં જે એક એક શ્રુતિવાળા was, night, sound, sleep વગેરે શબ્દો છે તેના સ્પષ્ટ ગુરુ (long) ઉચ્ચાર થાય છે, તે બધા શબ્દો સંધિની બીજી શ્રુતિ જે પર ભાર–પ્રયત્ન કે તાલ રાખવાનો છે ત્યાં જ કવિએ ગોઠવ્યા છે, અને it, the, and, had જેવા લઘુ (short) શ્રુતિના શબ્દો સંધિની પહેલી અસ્વરિત, તાલમુક્ત શ્રુતિને ઠેકાણે રાખેલા છે. weary, quiet, bodies, જેવા બે શ્રુતિવાળા શબ્દો છે તેમાં પ્રયત્ન–સ્વરભાર પહેલી જ શ્રુતિ પર પડે છે એટલે એ શબ્દો સંધિની બીજી શ્રુતિને ઠેકાણેથી શરૂ થાય છે અને એની બીજી અસ્વરિત શ્રુતિઓ –y,–et,–ies તેની પછીની સંધિની પ્રથમ અસ્વરિત શ્રુતિને ઠેકાણે ગોઠવાય છે. એથી સંધિઓમાંની સ્વરિત શ્રુતિઓ વાક્યમાંના શબ્દોની સ્વાભાવિક સ્વરિત શ્રુતિઓ સાથે અને અસ્વરિત શ્રુતિઓ શબ્દોની અસ્વરિત શ્રુતિઓ સાથે મેળ ખાય છે, અને એમ

થતાં "આયંબિક પેન્ટામિટર"નો લય સધાય છે. આ રચનામાં પરંપરાગત વિધાનથી કવિઓને એક છૂટ મળેલી છે કે આ છંદના સંધિઓનો પાયારૂપ જે નિયમ હોય–સ્વરભાર સંધિની કઈ શ્રુતિ પર હોવો જોઈએ તેનો–તે મુખ્યત્વે જાળવીને પહેલા યા બીજા સંધિમાં સ્વરભારનું પરિવર્તન થાય તો પણ નભી જાય; પણ એવું પરિવર્તન લીટીએ લીટીએ કે એટલું બધું ન આવવું જોઈએ કે જેથી પંક્તિના મૂળ પાયારૂપ લયને હાનિ થાય કે તે લય જ બદલાઈ જાય. યુરોપીય 'બ્લૅંક વર્સ' વાળા મહાછંદની પંક્તિના લયનો આ નિયમ છે. લયની એકવિધતામાંથી પાઠ્ય છંદને બચાવી લેવા માટે બે છૂટ પણ કવિઓ લઈ શકે છે: એક ઉપર જણાવેલું પ્રયત્નનું પરિવર્તન છે; બીજી છૂટ એ છે કે કોઈ કોઈ સંધિમાં બેને બદલે ત્રણ શ્રુતિઓ પણ મૂકી શકાય, પણ એ ત્રણમાંની બે શ્રુતિઓ કેવળ લઘુ (short) ઉચ્ચાર વાળી જોઈએ, યા કોઈ કોઈ સંધિમાંની બન્ને શ્રુતિઓ ગુરુ (long) હોય તોપણ ચાલી શકે.

આ યુરોપીય "મહા છંદ"ને આપણી ગુજરાતી પદ્યરચનામાં ઉતારવો હોય તો તે કેવી રીતે ઉતારવો, તે આપણી અને એ વિભિન્ન ભાષાઓના કેટલાક તાત્ત્વિક અંશોની ભિન્નતા ધ્યાનમાં રાખીને માત્ર વાગ્વ્યાપારના અને ઉચ્ચારોના નિયમોને સાધીને પ્રયત્ન કરવા જોઈએ. અંગ્રેજી ભાષાની કવિતાને લગતા પદ્યનિયમોનો અભ્યાસ તો મેં મારી નાની ઉમરમાં જ કીધો હતો, અને અંગ્રેજી કવિતાઓ હું શુદ્ધ પદ્યમાં રચી શકતો હતો. એટલે ઇ. સ. ૧૯૦૩ માં મારી બાવીશ વર્ષની વયમાં મેં કરી શકાય તેટલો બધો ઉહાપોહ કરીને આ 'આયંબિક પેન્ટામિટર'-ની રચનાની નજીકમાં નજીક એવી જ ગુજરાતી પદ્યરચના વાગ્વ્યાપારને આધારે કીધી, અને તે આપણા જૂના "ભમરાવળી છંદ"ના વિધાનમાં પરિણમી, તે હું ત્રીજી રેખામાં 'સોનેટ' પ્રકરણમાં વિસ્તારથી ઉદાહરણ સાથે બતાવી ગયો છું. વળી આપણે ત્રીજી રેખામાં ચર્ચ્યું છે તેમ 'સોનેટ'ની અને 'અખંડ પદ્ય'ની એટલે 'બ્લૅંક વર્સ'ની રચના માટે છંદ તો એક જ જોઈએ, કેમકે બધી યુરોપીય ભાષાઓમાં

પણ એમ એક જ છંદ એ બન્ને વિશિષ્ટ રચનાઓ માટે રખાયેલો છે, અને તેમાં જ તેની પ્રૌઢિને અને વિશાળ સંગ્રાહકતાને અવકાશ મળે છે. મેં ત્રીજી રેખામાં જણાવ્યું છે તેમ ગુજરાતી કવિતામાં સોનેટનો વિચિત્ર અવતાર જોઇને જ મને ઈ. સ. ૧૯૦૩ માં આ સોનેટને ગુજરાતીમાં ઉતારવાની પ્રેરણા થઈ હતી. એટલે તે વખતે તો 'અખંડ પદ્ય'ને પણ ગુજરાતીમાં અવતારવાની મને કશી કલ્પના નહોતી. પણ એટલું તો ખરું કે 'ભમરાવળી છંદ'ના સંશોધનકાર્યમાં અને તેને સોનેટના છંદ માટે નિર્ધારવાનો નિર્ણય કરવામાં તો હું ધોરી માર્ગ પર જ ગયો હતો. એ પછી રા. ઠાકોરનો 'ભણકાર' ઈ. સ. ૧૯૧૭ માં પ્રગટ થયો, અને તેમાં એમણે 'અખંડ પદ્ય' પર "સળંગ (અગેય) પદ્ય" નામે નિબંધ લખ્યો હતો, તે વાચતાં અને એમના એ "બ્લૅંક વર્સ" કરવાના પ્રયત્નો જોઇને મને પાછો એ "મહા છંદ" બનાવવાનો વિચાર આવ્યો.

સોનેટ માટે "ભમરાવળી છંદ" ને ચૂંટ્યા પછી, જોકે તેમાં સોનેટ રચનાનાં બધાં અંગ—અષ્ટકષટ્ક, યમકયોજના, છંદોવિધિ વગેરે—મેં શુદ્ધ રીતે સાચવ્યાં હતાં, છતાં તેમાં એક જ ખટક મને રહેતી હતી કે એ પાંચ સગણવાળા સંધિઓની રચનામાં ભાષામાંના તમામ શબ્દોનો નિર્વાહ થઈ શકે નહીં, અને બે કે બેથી વધુ ગુરુ શ્રુતિઓ વાળા શબ્દો પણ એમાં વપરાઈ શકે નહીં, અને વાપરવા જઇએ તો રૂપમેળ છંદનો ભંગ જ થાય. એ માટે પણ વિચાર કરતાં અને જૂનું હિંદી તથા ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્ય વાંચતાં મને કેટલાક અગત્યના મુદ્દા હાથ લાગ્યા. અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ' નો મહાછંદ અંગ્રેજી ભાષાની ઉચ્ચારવિધિ પર રચાયેલો છે, તો ગુજરાતી 'બ્લૅંક વર્સ' નો મહાછંદ તેવો ને તેની નજીકમાં રાખવા ઉપરાંત તે શુદ્ધ ગુજરાતી વાગ્વ્યાપાર તેમ જ ગુજરાતી પદ્યરૂઢિ ઉપર જ રચાવો જોઇએ. આપણે બીજી રેખામાં જોઈ ગયા છીએ કે ગુજરાતી કવિઓએ તો બહુધા લયમેળ રચના જ આપણી ભાષાના પ્રાણને યોગ્ય માની છે. અને એ લયમેળ રચનામાં જ ગુજરાતી કવિતાનો ૯૯ ટકા ભાગ આપણા

પ્રાચીન ગુજરાતી કવિઓએ રચેલો છે. સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદોને પણ તેઓએ અક્ષરબદ્ધ લયમેળ રચનામાં ઉતાર્યા છે. આપણે એનો ઇતિહાસ પણ નોંધીએ :

બહુ જૂના કાળથી હિંદી કવિઓ અને ભાટચારણો રૂપમેળ 'ઇંદ્રવિજય છંદ'ના વર્ગના (ભગણ યા સગણના સંધિવાળા) છંદ અને તેને જ મળતા સામાન્ય "સવૈયા" નામે ઓળખાતા છંદ સારી પેઠે વાપરતા હતા, અને તે રાજદરબારોમાં છટાથી ને પાઠ્યતાથી લલકારાતા હતા. 'આયંબિક પેન્ટામિટર' માટે સંધિની રચના તો સગણના પાયા પર જ કરવી જોઈએ તે આપણે ત્રીજી રેખામાં સોનેટ પ્રકરણમાં જોઈ આવ્યા છીએ, એટલે આ સગણ સંધિવાળા સવૈયા આપણા અને હિંદી ભાષાના ભાટચારણો અને કવિઓ કેવી રીતે રચતા હતા તે, તેમ જ તેમાં રચનાની છૂટ પણ કેવી કેવી લેતા હતા, તે જોઈએ. હિંદી કવિ પ્રિયાદાસનો નીચેનો સવૈયો જુઓ: એમાં ભગણ અને સગણ એમ બન્ને ગણના સંધિઓ રાખીને માત્ર ભાષાના ઉચ્ચાર પ્રમાણે શ્રુતિઓ પર પડતા પ્રયત્નને સાચવીને જ તે લખેલો છે, અને સંધિમાંની બીજી લઘુ શ્રુતિઓને ઠેકાણે ગુરુ શ્રુતિઓ મૂક્યા છતાં તેમાં કશો લયભંગ થતો નથી :

છાઁડિ સ | બૈ ભ્રમ | જાળ કુ ચાંલ સુ કાંમ ઔ ક્રોધકો | દીં જૈ બ | હાઈ,
વૃષભાં | ન કુમાં | રિકો નાં મ જપૈં | તુમકોં | સબ હૈં રજૈ હોં ત સહાં ઈ.

આમાં જોશો તો જણાશે કે સંધિના મૂળ પાયારૂપ ભગણ કે સગણનો સંવાદ જળવાયેલો છે, પણ છૂટમાં લઘુ શ્રુતિઓને ઠેકાણે ઔ, કો, જૈ વગેરે ગુરુ શ્રુતિઓ વપરાઈ છે, અને છતાં કશો કઠોર ઉચ્ચાર થતો નથી કે લય તૂટતો નથી. કારણ એટલું જ છે કે શબ્દના સ્વાભાવિક ઉચ્ચારમાં જે શ્રુતિ પર પ્રયત્ન કે સ્વરભાર પડે છે, તે શ્રુતિ સંધિની તાલવાળી શ્રુતિને ઠેકાણે જ મૂકેલી છે. એટલે પછીની બે શ્રુતિઓ કે આગળની બે શ્રુતિઓ ગુરુ કે લઘુ હોય તો પણ તે નભી જાય છે.

લયમેળ છંદની એ જ ખૂબી છે, અને શ્રુતિઓ માટેની આવી છૂટ લયમેળમાં જ લઈ શકાય. રૂપમેળમાં તો તેમ નહીં જ થાય.

ગુજરાતી કવિ દલપતરામનો આ સવૈયો પણ સરખાવીએ :

વેદ પુ | રાણ કુ | રાન કૂ | ડાં ન કૂ | ડાં ન રૂ | ડાં પદ્ય | ગદ્ય અ | પારાં,

લાયક | લોકને | વાંચન | લાયક | બુદ્ધિ પ્ર | દાયક | વાયક | સારાં.

અહીં પણ જોશો કે અસ્વરિત શ્રુતિઓ આગળ કૂ, કૂ, રૂ, પદ્, ને જેવી ગુરુ શ્રુતિઓ મુકાયેલી છે, અને છતાં લય તૂટતો નથી. એમની જ એ ઢાળની એક બીજી પંક્તિ જોઇએ.

પાંડવ | નો ઇંદ્ર | પ્રસ્થ મ | હેલ બ | હુ બહુ | જુક્તિથી | જેહ બ | નાવ્યો

અહીં પણ બીજા સંધિમાંની બીજી શ્રુતિ પ્રત્યક્ષ ગુરુ છે, પણ સંધિના તાલની શ્રુતિ આગળ 'નો' ગુરુ શ્રુતિ મૂકી છે, તેથી લય સચવાયો છે.

એ જ સવૈયાના વર્ગને મળતા રૂપબદ્ધ લયમેળ છંદમાં કવિ નાનાલાલની "વિલાસની શોભા" માંના એક ખંડમાંનું ઉદાહરણ પણ જોઇએ.

હર્ષ ને | શોક પ્ર | કાશ ને | અંધાર, | સદ્‌ગુણ | દુર્ગુણ | દ્વંદ્વો સ | ખિ !

શ્વેત પ | ટે એ મ | શામળ | માંડીને | બ્રહ્માંડ | કેરી ક | થા આ લ | ખી

આમાં પણ તે જ ભગણ સંધિમાં બીજી કે ત્રીજી શ્રુતિઓમાં લઘુને ઠેકાણે ને, ને, ધા, દ્વો, એ, ડીને, હ્માં, આ, જેવા ગુરુ અક્ષરો ગોઠવાયા છે, છતાં સંધિની પહેલી શ્રુતિ પરના લયબિંદુ આગળ ગુરુ શ્રુતિઓ છે ને ત્યાં શબ્દોનો સ્વાભાવિક પ્રયત્ન પણ છે, એટલે લય સીધો વહ્યો જાય છે અને તૂટતો નથી. છંદો લખવા જ હોય તો આવા રૂપબદ્ધ કે માત્રાબદ્ધ લયમેળ છંદો આપણા કવિઓ લખે તો લઘુગુરુની અટપટી રચના કરવામાં ગુજરાતી ભાષાના કમતી કાબૂને

લીધે જે ગૂંચવણભર્યા અન્વયની કર્કશ અને દુર્ગમ રચના તેમને હાથે થાય છે તે થાય નહીં, અને બધી રીતની છૂટ હોવાથી લય પણ સધાય અને રચના પણ સરલ ને પ્રાસાદિક થાય. ઉપરનું ઉદાહરણ તેનો પ્રત્યક્ષ પુરાવો છે.

આ ઉદાહરણોથી સમજાયું હશે કે રૂપમેળ છંદને રૂપબદ્ધ લયમેળ છંદમાં બદલી નાખ્યાથી સંધિમાંની બધી શ્રુતિઓનાં રૂપ લઘુગુરુ જ રાખવાની આવશ્યકતા ઊડી જાય છે. સંધિની જે શ્રુતિ પર તાલ અથવા લયબિંદુ રાખ્યું હોય તે ઠેકાણે આપણી ભાષામાં શબ્દનો જે સ્વાભાવિક ઉચ્ચાર થતો હોય તે પ્રમાણે જે શ્રુતિ સ્વરિત એટલે ભારવાળી હોય તે મૂક્યાથી લયબિંદુ સચવાય છે, અને બીજી શ્રુતિઓ લઘુ હોય કે ગુરુ હોય તે ચાલી જાય છે. આવી પદ્યરચના માટે આપણા પ્રખ્યાત પદ્યશાસ્ત્રી સદ્‌ગત કેશવલાલ ધ્રુવે એમની "પદ્ય-રચનાની ઐતિહાસિક આલોચના" માં ૪૨ મે પાને સ્પષ્ટ વ્યાખ્યા આપી છે તે ધ્યાનમાં રાખવા જેવી છે. તેઓ કહે છે કે "વાસ્તવિક જોડણીની ઉપેક્ષા કરી પ્રસંગવશાત્ દ્રુત અને વિલંબિત કે અધૂરા ઉચ્ચારના પ્રયોગથી જે સંવાદ સધાય તે લયસંવાદ, અને એ સંવાદવાળી પદ્યરચના, તે લયાત્મક પદ્યરચના." અખંડ પદ્ય માટે આવો કોઈ છંદ નિર્મિત કરીએ, તો જ ભાષામાંના બધા શબ્દોનો નિર્વાહ પદ્ય-રચનામાં થઈ શકે, અને બીજી બધી રચનાની છૂટ તેમાં લઈ શકીએ. આવી રચનાથી જ અખંડ પદ્ય માટે જોઈતી અમીરી સગવડ બધી મળી રહે. આવૃત્ત સંધિ અને તે પણ 'બ્લૅંક વર્સ'ની માફક છેલ્લી શ્રુતિપરના લય બિંદુવાળો હોય તો પ્રવાહ તો સીધો વહ્યો જ જાય, અને વાક્ય ગમે તે સંધિ આગળથી શરુ કરી બીજી, ત્રીજી કે ગમે તેટલી પંક્તિઓ વટાવી ગમે તે પંક્તિના ગમે તે સંધિ આગળ પૂરું પણ કરી શકાય. એનું જ નામ સળંગ પદ્ય યા અખંડ પદ્ય. એમાં પેલા લાંબા છંદોમાં અનાવૃત્ત સંધિઓને લીધે સ્વાભાવિક આવતા કે રાખવા પડતા યતિને સ્થાન જ નથી, એટલે પછી યતિભંગની અને તેથી થતા છંદોભંગની વાત જ રહેતી નથી. વળી અંગ્રેજીમાં સંધિમાં

બે જ શ્રુતિ હોવાથી તેમાં કોઈ કોઈ વેળા શબ્દોમાંના વધી પડતા સ્વરોને સ્થાન આપવા એક સંધિમાં ત્રણ શ્રુતિ સમાવીને સહજ છંદોભંગ કરવો પડે, તેની પણ જરૂર રહેતી નથી. આપણા ત્રણ શ્રુતિવાળા સંધિ રાખ્યાથી અને તેમાં લઘુ ગુરુ ગમે તેમ રાખ્યાથી માત્ર લયબિંદુ આગળની શ્રુતિ સાથે શબ્દમાંના પ્રયત્નવાળી શ્રુતિનો યોગ કીધાથી છંદ પોતાની મેળે શુદ્ધ જ રહે છે, અને છંદોભંગની કે વધારાની શ્રુતિની ચિંતા રહેતી જ નથી.

બોલાતી જીવંત ભાષાઓમાં શબ્દની કોઈ ને કોઈ શ્રુતિપર સ્વરભાર–પ્રયત્ન–accent–આવવાનો જ, એ તો દુનિયાની અનેક ભાષાઓનો ઇતિહાસ બતાવે છે, અને ગમે તેવી અજાણી ભાષા આપણે જો શ્રવણતીવ્રતાથી સાંભળશું તો જરૂર જણાશે કે બોલનાર અમુક અમુક શ્રુતિ પર સ્વાભાવિક ભાર મૂકે છે. કવિતાની રચનાકળા તે શ્રવણકળા હોવાથી એની વાણીમાં સુસ્વરતા લાવવા એ પ્રયત્નને બરાબર રીતે જાળવવો જ જોઇએ. સંસ્કૃત જેવી સમાજમાંથી બોલાતી બંધ પડેલી ભાષાના પ્રયત્ન ભુલાઈ ગયા, અને પછી તમામ શ્રુતિઓ એકસરખી પૂર્ણ બોલવાની રૂઢિ સંસ્કૃતજ્ઞ વિદ્વાનોએ રાખી, તો પછી તેમાંથી રૂપમેળ છંદ થયા તે સ્વાભાવિક હતું. આપણે સંસ્કૃત નહીં પણ ગુજરાતી બોલીએ છીએ, અને એ ગુજરાતી ભાષા જે આપણા જન્મ સાથે, અને જન્મથી આપણે મુખે ઊઘડેલી વાચા સાથે, જોડાયેલી છે, તેની જ વાક્‌શુદ્ધિ આપણે જાળવવાની છે. બાપે કૂવો બંધાવ્યો માટે તેમાં આપણે ડૂબી મરવું જ જોઇએ, એ કોઈ સદ્‌બુદ્ધિ કે ડહાપણનો વિચાર નથી. ભલે સંસ્કૃત શબ્દો આપણી ભાષામાં સારી પેઠે ઊતર્યા હોય, છતાં આપણે તે શબ્દોના ઉચ્ચાર તો આપણી ગુજરાતી રૂઢિ પ્રમાણે જ કરીએ છીએ ને કરવા જોઇએ. આપણી ગુજરાતીનું વ્યાકરણ, તેની રૂઢિ, તેના ઉચ્ચાર વગેરે બધું જ સંસ્કૃત ભાષાનાં એ અંગોથી જુદું છે, એટલે આપણી કવિતાની પદ્યરચના પણ આપણી ભાષાના પ્રાણને અનુસરતી જુદી રહેવી જ જોઇએ. એ જ સ્વાભાવિકતા છે. લિપિમાં લખતાં ભલે બન્ને ભાષાના

શબ્દો તત્સમ હોય ત્યાં એક જ દેખાય, છતાં તેનું ઉચ્ચારણ કરતાં તો તેમાં ભિન્નતા જરૂર સંભળાય છે. આ વાત મેં મારી "કલિકા" માંના "મુકતધારા છંદ"ની પ્રયત્નમેળ બાંધણી સમજાવતા લેખમાં સ્પષ્ટ બતાવેલી છે, અને આપણા વિદ્વાન વિવેચક "સાહિત્યપ્રિય" એટલે રા. ચુનીલાલ વર્ધમાન શાહે "કલિકા"ના એ છંદ પર "પ્રજાબંધુ" માં લખેલા અનેક લેખોમાં તેનું રહસ્ય પકડીને તે પાછી સમજાવેલી છે. પણ આપણા કેટલાક સાક્ષરોને ગળે આવી સ્પષ્ટતા તેમના પૂર્વગ્રહોને લઇને જાણે ઊતરતી જ નથી, અને "કલિકા" પ્રસિદ્ધ થયાને તેર તેર વર્ષ વહ્યાં છે, છતાં હજીયે કેટલાક વિવેચકો એ રચનાને "મનહર જાતિ,'ની વર્ણમેળ રચના જ કહેવામાં સાર્થકત માને છે.

મારા પ્રયત્નમેળ "મુક્તધારા" છંદ માટે કેટલાક વિવેચકોએ ખોટી ટીકા કરી છે, અને મનહર–કવિતનું જાણીતું ખોખું દેખાડી મેં એ રચના પ્રયત્નમેળ કીધી છે, તે એ સૌની સમજમાં ઊતરતું જ નથી. ખરું છે કે મનહર છંદની જાતિ વર્ણમેળ છે, અને તેની પ્રત્યેક શ્રુતિ પૂરેપૂરી ઉચ્ચારવી જ પડે છે, અને તેથી એના ચાર ચાર શ્રુતિવાળા સંધિમાં જો પહેલી અને ત્રીજી શ્રુતિ પર પડતા મુખ્ય અને ગૌણ તાલને ઠેકાણે શબ્દની પ્રયત્નવાળી શ્રુતિ ન ગોઠવાય તો શબ્દના ઉચ્ચાર પૂર્ણ શ્રુતિ બોલતાં જરૂર વિચિત્ર અને અગુજરાતી લાગે. "મુકતધારા" માં શ્રુતિઓ આખી બોલવાનું કશું બંધારણ નથી. માત્ર સંધિમાંના તાલ સાથે શબ્દની શ્રુતિઓના સ્વાભાવિક પ્રયત્નનો મેળ મળે કે લય સધાય છે. બીજી શ્રુતિઓ આપણે ઉચ્ચારીએ છીએ તેમ જ દ્રુત યા પૂર્ણ ઉચ્ચારાય છે. નીચેની એક "મુક્તધારા" ની કડી હું પ્રયત્નમેળ છંદોવિધિમાં ઉચ્ચારી બતાવું છું તે પરથી શ્રોતાઓ આ વસ્તુ સ્પષ્ટ રીતે સમજી શકશે:

જાંઓ, માંરાં | ગીંત; હંતી | પાંખો તંમ | નાંની ત્યાંરે
દેંખાતાં આ | કાંશ અંને | તાંરા દૂંર | દૂંર;

ઝાડની કો ડાંખળીએ કે આ મારી ઝૂંપડીએ
બેસીને એકાંતે તમે ગાયા મીઠા સૂર;
હવે તો આકાશ અને તારા યે દેખાય નીચે,
પામી વિશ્વપાર તમ પાંખો આ પ્રવેશ;
દેવોએ છે દ્વાર નિજ દિશે દિશ ખોલી દીધાં:
જાઓ, મારાં ગીત, વ્હોળા પ્રભુના છે દેશ!

એની રચનામાં તમે જોયું હશે કે આપણી કોઈ પણ દ્રુત શ્રુતિ તાલને ઠેકાણે મુકાઈ જ નથી. પ્રયત્નવાળી જ શ્રુતિઓ બધે તાલને ઠેકાણે ગોઠવાયેલી છે. સંધિમાંની ચારે શ્રુતિઓ આપણા શબ્દો જેમ સ્વાભાવિક રીતે ઉચ્ચારાય છે તેમ જ ઉચ્ચારવાની છે. હા, વર્ણમેળ છંદ બાંધો તો પછી લઘુ કે દ્રુત બધી જ શ્રુતિઓ પૂર્ણ બોલવી જ જોઇએ. પણ “મુક્તધારા” એ વર્ણમેળ છંદ નથી, પણ પ્રયત્નમેળ છે. જો વર્ણમેળ વિધિએ દ્રુત શ્રુતિઓ આખી ને પૂર્ણ ઉચ્ચારો તો બીજી, ચોથી, છઠ્ઠી, ને આઠમી પંક્તિમાંની છેલ્લી શ્રુતિઓ પૂર્ણ બોલતાં તો દૂર્ ને બદલે દૂ<u>ર</u> તેમ જ સૂર્ ને બદલે સૂ<u>ર</u>, પ્રવેશ્ ને બદલે પ્રવે<u>શ</u> અને દેશ્ ને બદલે દે<u>શ</u> એમ આખા પૂર્ણ સ્વર સાથે સંસ્કૃતોચ્ચારવાળી બોલવી પડે, એટલે આપણો ગુજરાતી ઉચ્ચાર ભંગ થાય અને છંદનો લય પણ તૂટે.

‘મુક્તધારા છંદ’ને કેટલાકોએ—અને તે પણ સુશિક્ષિત સ્નાતકોએ ‘બ્લૅંક વર્સ’ માની લીધો હતો! પણ એ તો પ્રયત્નમેળ પ્રાસયુક્ત નિબદ્ધ પદ્યરચના છે. “કલિકા” ના લેખમાં જ મેં છેવટે લખ્યું હતું કે “આ પ્રયત્નબંધમાં જ અંગ્રેજી “બ્લૅંક વર્સ” ના જેવું અખંડ પદ્ય લખી શકાય છે, અને તેની યોજના મેં જુદી રીતે કીધી છે.” પાછળ “વનવેલી” ઉપરના ઉલ્લેખમાં હું જણાવી ગયો છું તેમ બે બે તાલ સમાવતા ચાર શ્રુતિના સંધિઓની રચના સુગેય થઈ જાય છે. અને પાઠ્યતાથી વાંચ્યા છતાં વીસ પચ્ચીસ પંક્તિઓ સાથેલાગી ઉચ્ચારતાં તેમાં એકવિધતા પેસી જાય છે, અને ડોલંડોલા થઈ જાય છે. સદ્ગત

કેશવલાલ ધ્રુવે પોતે જ એમના ઉપર આલેખેલા પુસ્તકના ૧૧૧ મે પાને આ વાત સ્વીકારી છે કે "વર્તમાન 'અભંગ' 'કવિત' અને 'પયાર' છંદમાં વધતું ઓછું ગેયત્વ સમાયેલું હોતાં કરી તે શુદ્ધ પાઠ્ય બની શકતા નથી." વળી આ વર્ણમેળ છંદોમાં "અભંગ" એક-વર્ણ તથા દ્વિવર્ણ સંધિનો છે, અને "કવિત" તથા "પયાર" છંદો ચતુર્વર્ણ સંધિના બનેલ છે, એમ કહી તેઓ એ જ ગ્રંથને ૧૧૦ મે પાને કહે છે કે "આ ત્રણથી ચોથો સંધિ અદ્યાપિ ઉદ્‌ભવ્યો નથી." એઓ જણાવે છે કે ત્રિવર્ણ સંધિનો વર્ણમેળ છંદ સંસ્કૃત ભાષાના પ્રારંભથી તે આજ સુધી કોઈએ સંસ્કૃત કે તેમાંથી ઉદ્‌ભવેલી બધી પ્રાકૃત અને વર્તમાન ભાષાઓમાં રચ્યો નથી.

ઈ. સ. ૧૯૨૨ માં મેં "મુક્તધારા" છંદની રચના કીધા પછી અંગ્રેજી "આયંબિક પેન્ટામિટર" ની છાયા લઈને 'અખંડ પદ્ય' માટે ત્રિવર્ણ સંધિનો પ્રયત્નમેળ "મહાછંદ" બનાવ્યો. આપણા ભારતવર્ષના પદ્યશાસ્ત્રમાં આ કેવળ નવીન રચના છે. એનો વિચાર શા પરથી સૂઝ્યો તે આ રેખામાં મેં ઉપર જણાવ્યું છે તેમ આપણા દેશના "સવૈયા છંદ" ની રચનામાં ત્રિવર્ણી સગણ યા ભગણ સંધિનું બીજ છે, તેમાં સંધિનો તાલ સગણ બંધમાં ત્રીજી શ્રુતિ પર અને ભગણ બંધમાં પહેલી શ્રુતિ પર છે, અને બાકીની શ્રુતિઓ લઘુ કે ગુરુ ગમે તે હોઈ શકે છે. સવૈયા વર્ગના "દુમિલા" નામના રૂપમેળ છંદમાં સગણવાળા આઠ સંધિ છે, "તોટક છંદ" માં ચાર સંધિ છે, અને ભ્રમરાવળી છંદ" માં પાંચ સંધિ છે. "પેન્ટામિટર" ને લીધે આપણને પાંચ સંધિ જોઈએ, તે લઈને ત્રિવર્ણી સંધિ કરી ત્રીજી એટલે છેલ્લી શ્રુતિ પર તાલ યાને પ્રયત્નમેળ રાખ્યાથી "આયંબિક પેન્ટામિટર" ની નજીકનો લય આપણા પદ્યશાસ્ત્ર પ્રમાણે શક્ય છે તેટલો સાધી શકાય છે. અને લઘુગુરુનો ખાસ આગ્રહ તેના બંધારણમાં રહેતો નથી, એટલે કોઈ પણ કવિ સહજ યત્ને આ છંદનો લય સાધી શકે છે, અને તેમાં ભાષાના તમામ શબ્દોનો નિર્વાહ પણ કરી શકે છે. આ પાયા પર મેં 'અખંડ પદ્ય' માં એક મોટું કાવ્ય રચવાનો

પ્રયોગ ઇ. સ. ૧૯૨૩ ની શરૂઆતમાં કરી દીધો, અને બધી સરલતાથી તેમાં ઠીક ઠીક લખ્યું હતું. હતભાગ્યે તે વેળાની મારી ગંભીર માંદગીને કારણે અને ઘર બદલ્યાની ખટપટમાં એ "અખંડ પદ્ય" માં લખાયેલા મારા પ્રથમ જ કાવ્યના હસ્તલેખ ગુમ થઈ ગયા, તે આજ સુધી મળ્યા નથી. એ કાવ્ય બહુ ઝડપથી લખાયેલું હોવાથી અને પ્રાસયુક્ત તથા લાંબા વાક્યસંદર્ભોવાળું હોવાથી સ્મરણમાં રહી શક્યું નહીં, પણ તેની પ્રારંભની થોડીક પંક્તિઓ યાદ રહી ગઈ હતી, તે પણ હવે તો બે ચાર પંક્તિ સિવાય બધી ભુલાઈ ગઈ છે. અસ્તુ. પણ ત્યાર પછી હવે મેં મારું "મનુરાજ" નાટક લખ્યું છે તેમાં એ જ મહાછંદ મેં યોજ્યો છે, તેમાં ઉપર જણાવ્યા પ્રમાણે ત્રણ શ્રુતિના પાંચ સંધિ લીધા છે, અને તેમાં દરેક સંધિની ત્રીજી શ્રુતિ પર તાલ (stress) રાખેલો છે, તે ત્રીજી શ્રુતિ સાથે આપણી ભાષાના શબ્દની જે શ્રુતિ પર પ્રયત્ન–મુખ્ય કે ગૌણ–આવે ત્યાં મળી જાય, અને એ રીતે ઉચ્ચારની સુસ્વરતા કાયમ રહે.

હવે અંગ્રેજી 'બ્લૅંક વર્સ' ને આપણી ગુજરાતી પદ્યરચનામાં ઉતારવા માટે પ્રથમ "બ્લૅંક વર્સ" ના નિયમો કયા કયા છે તે અંગ્રેજી પદ્યશાસ્ત્રમાંથી તારવીએ. આધુનિક અંગ્રેજ મહાવિવેચક સેઇન્ટ્સબરીએ "બ્લૅંક વર્સ" નાં મુખ્ય લક્ષણો નીચે પ્રમાણે તારવી આપ્યાં છે:

(૧) છંદ તો "આયંબિક પેન્ટામિટર" જ હોવો જોઈએ, પણ કોઈ કોઈ સંધિમાં બે ને બદલે ત્રણ શ્રુતિ હોય તો તે પણ ચાલે;

(૨) પદ્યની પાઠ્યતા;

(૩) લાંબા વાક્યસંદર્ભોને સમાવી શકે તેવી કોઈ પણ સંધિથી શરૂ થઈ એક પંક્તિથી તેની પાછળની અનેક પંક્તિઓ સુધી એક સરખી વહી શકે, અને પંક્તિમાંના કોઈ પણ સંધિ આગળ પૂરી થઈ શકે, એવી રચનાની સળંગ અખંડિતતા;

(૪) અર્થાનુસારી યતિ ગમે તે સંધિ પછી મૂકવાની યથેચ્છ સગવડ અને છૂટ; અને

(૫) કોઈ કોઈ સંધિમાં પ્રયત્નમેળ લયબિંદુનું છેલ્લી શ્રુતિને બદલે પહેલી શ્રુતિ પરનું પરિવર્તન, જેથી લય કેવળ એકવિધ ન બને; પણ આ લયબિંદુનું પરિવર્તન એક જ પંક્તિમાં બે સંધિથી વિશેષ સંધિમાં ન હોવું જોઇએ, કે તેથી લયનો પાયો જ બદલાઈ જાય.

હવે આ પાંચે પાંચ લક્ષણો મેં યોજેલા "અખંડ પદ્ય" વાળા "મહા છંદ" માં છે કે નહીં તે જુઓ. આપણો "મહાછંદ" મેં બેને બદલે ત્રણ શ્રુતિનો યોજ્યો છે, કેમકે તેથી આપણી ભાષામાંના તમામ શબ્દોનો તેમાં સહજ પ્રયત્નથી ને કળાથી નિર્વાહ થઈ શકે, અને ઘણી ગુરુ શ્રુતિઓ સાથે પણ તેમાં રાખી શકાય. વળી સરખા આવર્તનોવાળા સંધિ હોવાથી પદ્યની પાઠ્યતામાં વાંધો નહીં આવે. અંગ્રેજીમાં પહેલા સંધિમાં ઘડી ઘડી લયબિંદુનું પરિવર્તન પ્રથમ શ્રુતિ પર આવે, તેમ આ "મહાછંદ" માં પણ આવી શકે છે. ઉપર હું જૂનાં નવાં ઉદાહરણોથી સમજાવી ગયો છું તેમ આ છંદની રચના એટલી સરળ રીતે થઈ શકે છે કે તેમાં ગદ્યનો અન્વય જૂજજાજ ફેરફારથી માત્ર ભાવદર્શનના બિંદુને સાચવીને રાખી શકાય છે. આ કારણથી આ એક જ મહાછંદ અંગ્રેજી "બ્લૅંક વર્સ"ની માફક મહાકાવ્ય, ખંડકાવ્ય, સોનેટ, કે કાવ્યના કોઈ પણ બીજા પ્રકાર માટે, તેમ જ નાટકમાંની કવિતા માટે તેના સંવાદોને સરળતાથી ગદ્યની નજીકમાં નજીક રાખીને ઝીલવા માટે સમર્થ છે. મારા અપ્રગટ "મનુરાજ" નાટકમાંની હજારો પંક્તિઓ એ "મહાછંદ" માં મેં ઉતારી છે, અને માત્ર ત્રણ માસમાં મોટી માંદગી છતાં છ હજારથી વધુ પંક્તિઓ રચાઈ છે, તે જ આ છંદની વ્યાપક શકિત બતાવી આપે છે.

આ "મહાછંદ" માં કીધેલી અખંડ પદ્યની રચનાનાં થોડાંક ઉદાહરણો મારા "મનુરાજ" નાટકમાંથી હું અહીં આપું છું, અને એ

ઉદાહરણોનો પાઠ હું આપ સર્વ શ્રોતાઓ આગળ કરું છું, જેથી મહાકાવ્ય માટેની કે નાટક માટેની એની યોગ્યતા, એની ધારાવાહિતા, એની પાઠ્યતા, એની ગમે તેવા શબ્દોને તથા ગમે તેવી ભાવવિચાર-સમૃદ્ધિને ઝીલીને બહુલાવવાની સ્થિતિસ્થાપકતા,—ટૂંકમાં, એની સરળતા, ઉચ્ચતા અને ભવ્યતાને પહોંચી વળવાની વ્યાપક શકિત આપ સૌને પ્રતીત થશે.

પ્રથમ અંગ્રેજી "બ્લૅંક વર્સ" કેવી રીતે પાઠ્ય થાય છે તે હું શેક્સપીઅરના "The Merchant of Venice" નામના પ્રખ્યાત નાટકમાંની થોડીક જાણીતી પંકિતઓ અહીં બોલી બતાવીશ, જેથી એને મળતા આવતા આપણા નવા ગુજરાતી "મહાછંદ"માં રચાયેલી પંકિતઓ હું તેની પછી પાઠ્ય કરીશ ત્યારે એ બન્ને જુદી જુદી ભાષાના પદ્યનો રણુકો કેટલો સરખો લાગે છે, તે આપ સૌને સમજાશે. જુદા જુદા રસની કવિતા જુદી જુદી ઢબે ઝીલીને વ્યકત કરવા આ "મહાછંદ" કેટલો સમર્થ છે, તેમ જ નાટકમાંના સાદા સંવાદોને ગદ્યની નજીકમાં નજીકના રૂપમાં દર્શાવવાની તેની કેટલી શકિત છે, તે પણ હું મારાં ગુજરાતી ઉદાહરણોથી બતાવીશ. સાંભળીએ:

The quality of mercy is not strained;
It droppeth as the gentle rain from heaven
Upon the place beneath: it is twice bless'd;
It blesseth him that gives and him that takes.
'Tis mightiest in the mightiest; it becomes
The thronèd monarch better than his crown;
His sceptre shows the force of temporal power,
The attribute to awe and majesty,
Wherein doth sit the dread and fear of kings;
But mercy is above this scepter'd sway,–
It is enthronèd in the heart of kings,
It is an attribute to God himself;

And earthly power doth then show likest God
When mercy seasons Justice......

હવે આપણે "મનુરાજ" માંથી એવો જ શાંતરસનો એક પ્રબંધ સાંભળીએ:

અહો! ભક્તિનો આનંદ તો કંઇ ઑર જ છે!
અને નાથની આ અપરંપાર લીલા બધી
નહીં કો પણ આત્મા કદી નિજ કોટિ જીભે
જગમાં પૂરી ગાઈ શકે; પ્રભુની કરુણા
કંઈ લાખ ઝરા સરિતા અને ધોધ રૂપે
ચિરકાલ અખંડ આ વિશ્વે વહી રહી છે.
અહીં વ્યોમગંગાનાં અમી નિત્ય નિત્ય નવાં
નિજ સિંચનથી નવસૃષ્ટિતરુ ઊગવે;
તહીં ભાનુ ભરી નિજ ભવ્ય પ્રભા નભમાં
નિજ દોરગ્રહ્યા ગ્રહ સર્વ લઈ ઘૂમતો
કો અનંતના વર્તુલમાં વિશ્વનાથ તણું
મહાગાન સદા કરતો રહે; આ જગની
પ્રભુને કશી ચિંતા નથી; પ્રભુનું સરજ્યું
બધું આખર તો પ્રભુપંથે જ સીધું જશે;
ધરણી પરથી નભમાં ચઢ્યાં પાણી ભમી
ભમી વ્યોમ બધું ફરી પૃથ્વી પરે જ પડે;
રવિનાં પણ કિરણ સૌ દૂર દૂર ધસી
અહો સર્વ ઉજાળી ફરી રવિમાં જ શમે!
બધે વિશ્વમાં આપણે ઊડી ફરી વળિયે,
અને નાથની આજ્ઞાનું પાલન નિત્ય કરી
બધી સૃષ્ટિનાં ચક્રોતણી ગતિ સાચવિયે,
તોય નાથની શક્તિનો પાર નથી જડતો.
પૂર્ણ નમ્રતામાં શિર આપણાં ઝૂકવીને
પ્રભુઅંતરને જ સમર્પી બધું રહિયે:

પણ પૃથ્વીનો જંતુજણ્યો પેલો માનવી ત્યાં
બધી સૃષ્ટિની ચિંતા ભરી નિજ ઉર ફરે!
અરે, પૃથ્વીનો નાનલ નાથ જ આપ બની
નિજ ધૃષ્ટતામાં પ્રભુની પણ શંકા કરે!
સુરજ્યોતિના રશ્મિએ મટ્ટીનો રંગ લીધો:
હા! શી સ્ફૂર્તિ બતાવે જુઓ લઘુ મંડુક એ!
—મુજ બંધુઓ! એ પણ પૂતળું છે પ્રભુનું;
અને નાથની ઇચ્છાનુસાર જ આપણે આ
બધું સર્જન જોગવવાનું છે નાથપથે.

આપ સર્વ જોશો કે જેવી સરળતાથી અંગ્રેજી "બ્લૅંક વર્સ" નું પઠન થાય છે, તેવી જ સરળતાથી આ આપણો મહાછંદ પણ પાઠ્ય થઈ શકયો છે. અંગ્રેજી વાકયોનાં વર્તુલો જેવાં આ ગુજરાતી વાકયોનાં વર્તુલો પણ ગંભીર રણકાથી ઘૂમી શકે છે. વાક્ય ગમે ત્યાંથી એટલે ગમે તે સંધિથી શરુ થઈ પાછળની કોઈ પણ પંકિતના કોઈ પણ સંધિ આગળ પૂરું થાય છે. પદ્યનો યતિ તો આ રચનામાં છે જ નહીં; યતિ તો અર્થાનુસારી જ છે. "ધરણી પરથી," "પૂર્ણ નમ્રતામાં" એ શબ્દોથી આરંભ થતી પંકિતઓમાં પહેલા સંધિની પ્રથમ શ્રુતિ પર લયબિંદુનું પરિવર્તન પણ છે. ભાષામાં ગમે તેવી લઘુગુરુ શ્રુતિઓના તમામ શબ્દો લાંબા ટૂંકા આ રચનામાં સ્વાભાવિક ઉચ્ચારમાં જ સમાવી શકાયા છે. કશું કર્કશ, શ્રવણકઠોર કે અટપટા અન્વયને લીધે અવિશદ થયું નથી.

હવે, આ સેતાનસ્વરૂપ અહિમનનું વીરરસથી ભરેલું ઉત્સાહભર ઉદ્બોધન સુણિયે:

બસ, મારાં વફાદાર બાળકો, જાઓ હવે!
ઠણકા ભરતી નદી પર્વતથી ઊતરે,
તેમ આ તમ ઉત્સાહગીતના સૂર ભરી
તમ અંતરમાં, ધસતાં હવે વાટે પડો!

જે સનાતન યુદ્ધ આ આપણું ચાલી રહ્યું
દિવ્યમંડળ ને તેના નાથની સાથ બધે,
તેની ન્યાયપરાયણતા સદા જાળવીને,
તેનું સત્ય ઔચિત્ય સંભાળી બધી ગમથી,
તેના ગૂઢ રહસ્યનું રક્ષણ ઠેઠ કરી,
મૂળ આપણા અંધાર-ભુવનના ગરવા
હક્કનું પ્રતિપાદન શ્રેષ્ઠ કળાથી કરો;
અને તેની સનાતન શાંતિમાં એ પ્રભુએ
જે વિક્ષેપ છે પાડ્યો આ વિશ્વના સર્જનથી,
તેની સામે આ યુદ્ધ અપૂર્વ કૌશલ્ય થકી
લડતાં રહી આપણું ગૌરવ સિદ્ધ કરી,
પ્રભુને તથા તેનાં કીધાં દિવ્યમંડળને
નહીં શાંતિ જરા પણ આપશો અંત સુધી!
જાઓ, ઘૂમી રહો હવે એ ભડ યુદ્ધ વિષે!
ગગને ઘન ઘોર ઘેરાય બધી ગમથી,
કાળું આભ ધરા પર તૂટવા સજ્જ બને,
થાય વીજળીના ચમકાર હૃદે ચીરતા,
ગગડે ગગડાટ ભયંકર નાદ થકી,
ઊઠી મસ્ત વંટોળિયો ધૂળ બધે ભરી દે,
પછી ભૂમિ પરે વરસાદના ધોધ પડી
બધું પાણી પાણી કરી રેલ રેલાવી રહે;
ઘૂઘવી નદીઓ વહે તોડીને પાળ બધે
અને સાગરનાં ઊછળે નીર પ્હાડ સમાં,
બધે થાય ડૂબાડૂબ ને અકળાય ધરા,
એમ જાઓ હવે ઘૂમતાં દસ દિશ થકી,
ભરી દ્યો બધું વિશ્વ ભયે તમ શક્તિબળે!

આપ જોશો કે વીરરસના ધસતા પ્રવાહને આપણો આ મહા છંદ કેવી વિશાળ મોકળાશથી માર્ગ આપે છે. તેર લીટીના વાક્યસંદર્ભને તેના અનેક વિભાગોનું સમતોલપણું જાળવીને ગદ્યના જેવી સરળતાથી

અને સીધી સચોટતાથી આ મહાછંદે પોતાનામાં સમાવી દીધો છે, અને તેમાં પ્રૌઢિ પણ આવી શકી છે.

હવે, એક પહાડી વનમાં થયેલા નાના સંવાદને કેવી સરળતાથી અને સાદી ગદ્ય જેવી વાણીમાં આ મહાછંદ બહલાવી શકે છે, તે પણ જુઓ:

મનુરાજ

અહા! કો ઘોડેસ્વાર આ આવતો દીસે અહીં.
પ્રભુની કેવી મ્હેર! હવે મારા મારગની
કંઇ ભાળ મને મળશે; જોઉં, કોણ હશે—
અહો ભાઈ! જરા થોભી જા!

ઘોડેસ્વાર

કેમ શું છે, ભલા?
વટેમાર્ગુને શું લૂંટવાની કૈં ધારણા છે?
નથી આ રંક જીવની પાસે કશું કીમતી.

મનુરાજ

ના, ના, ભાઈ, હું યે તુજશો વટેમાર્ગુ જ છું:
આ પ્રભાતથી માર્ગ ભૂલ્યો ભમું છું, પણ કો
જડતો નથી પંથ હજી—

ઘોડેસ્વાર

જવું ક્યાં છે, ભલા?
અહીં માર્ગમાં દુષ્ટોતણો ભય રહે છે ઘણો:
નહીં આ સ્થળમાં બહુ વાર ઘટે ઠરવું:
પણ ક્યાં છે જવું?

મનુરાજ

મારે આજ શિલાગઢ તો
જઈ પ્હોંચવું'તું—

ઘોડેસ્વાર

અરે ભાઈ, શિલાગઢનો
પંથ તો અતિ દૂર રહ્યો, પેલા ડુંગરોની
પેલી પાર, પચીસેક કોશ હશે અહીંથી;
ને આ માર્ગે જતાં પૂર્વમાં ખીણ ઊતરતાં
ચાર કોશ પરે એક સુંદર છે નગરી,
ત્યાં જ જાઉં છું હું હમણાં; ચાલ ભાઈ, તું યે!

આ સંવાદમાંની ત્રણ પંક્તિમાં બે જુદાં જુદાં વાક્યના વિભાગો છે. ભાષા વાતચિતની ઘણી જ સાદી છે: સવાલ જવાબ પણ ઉતાવળે થાય છે. ગદ્યના અન્વયમાં ઘણા જ થોડા ફેરફાર કરેલા છે. નાટકને માટે તો આ છંદ બહુ જ અનુકૂળ થઈ પડે છે. "વનવેલી" માંના ચતુરાક્ષર સંધિમાંના બે તાલથી રચનામાં જે ગેયતા કદી છૂટતી નથી, તે અહીં ઠરતી જ નથી. પદ્યની શુદ્ધ પાઠ્યતા એમાં પ્રત્યક્ષ થાય છે. કુશળ કવિ સંવાદને સ્વાભાવિક સ્વરૂપમાં એ છંદમાં બહેલાવી શકે છે.

અને છેલ્લે માનવહૃદયના કરુણ પોકારને પ્રભુની અદૃશ્ય દરબારમાં ઘૂંઘવાતો અને ફરિયાદ કરતો સાંભળીને આ આપણા અમીરી મહાછંદમાંનું એક વધુ ઉદાહરણ લઈને આ 'અખંડ પદ્ય'ની રેખાને વાળી લઈએ:

મનુરાજ

અરે વિશ્વના નાથ! મને જ શું ભૂલી ગયો?
મારું વિશ્વ સર્વસ્વ આ જાય પિસાઈ અહીં,
તેની તીવ્રતા શું હજી તારી જ દૃષ્ટિ વિષે
પરિપૂર્ણતાએ ગયેલી નથી ઊતરતી!

મારા નેણસરોવરની પાળ તૂટી ગઈ,
અને આંસુની રેલ વહી ત્યાંથી પૃથ્વીભરી,
તોય તારું જ હૈયું હજી શું ભીંજાયું નથી?
ભર્યા સાગર ઊલટે એટલાં આંસુ વહ્યાં,
ઊભા ડુંગર ડોલી રહે એવા નિશ્વાસ ફૂંકયા,
શાંત વ્યોમ ધ્રૂજે એવા દુઃખપોકાર ઊઠ્યા,
જતે વાદળે વાદળે મોકલી આર્જવ કૈં,
તારા તારાના કિરણે અંતરે ઊંડા ઊઠ્યા
અનુતાપના શબ્દ પરોવીને પાઠવ્યા મેં,—
પણ દુઃખી ને દીનના હે પૂજ્ય નાથ! તને
હજી કોઈ પેગામ એ મારો શું પ્હોંચ્યો નથી?
અથવા તારી શિક્ષાની ધાર વધુ ઘસીને
ઘડવા નવું પીડનયંત્ર રોકાયો છે તું?—
મૂકયો માનવચિત્તમાં બુદ્ધિનો દીપ જે તેં,
તે અહીં તહીં ઊંડો પ્રકાશ પ્રસારતો રહે,
પણ એની જ આ જળતી તીવ્રજ્વાલા વિષે
એ જ માનવજીવન બાળતો જાય સદા!
તારી બેધારી ભેટ આ માનવ ઝાલી રહ્યો:
એક કાપે અંધાર, તો જીવનને જ બીજી!
પ્રભુ! માનવજીવન એવું જ વ્હેશે સદા?
નહીં કેવળ સૌમ્ય જ જ્યોતિ શું એને મળે?
અહા! જ્યોતિ યે કેટલી બ્હોળા અંધાર વિષે!
શું અંધારમાં તારાનાં યે છાંટણાં જ મળે?
અરે કયાં સુધી જીવન આ જળતું જ જશે?
આવા ચોખૂંટ બંધનના ગાંઠ કયારે છૂટી
અહીં આ પૃથ્વીમાં જ એ સીઝતા માનવને
ખરી મુક્તિનાં આનંદ ને શમતા મળશે?—
કે આ માનવ સ્વપ્ન જ ખાલી છે જોઈ રહ્યો?
રંક માનવ એવી આ ખોટી જ આશ ઉરે

શું નચાવી રહ્યો છે? અહા! તું જ જાણે, પ્રભો!
હું તો આ દુખના દરિયામાં તણાતો જતો,
તહીં મોજાંનાં ફીણે છંટાતી આ આંખો વિષે
કશું નિર્મળ બિંબ હજી પડતું જ નથી:
પ્રભુ! માનવતાને યે શું નથી તેં જ ઘડી?
તારે ખોળે છું નાથ!—અરે, કર તારું ચહું!

અને, મારા કવિબંધુઓ અને કાવ્યવિવેચકો! આ અખંડ પદ્યના મહાછંદના પ્રયોગમાં પણ માનવતા ભરી ભરી હશે, પણ એ માનવતા યે દિવ્યતાભિમુખ છે એમ શું નથી લાગતું? ક્યાં સુધી "પૃથ્વી"ની ગૂંગળામણ તમારા કંઠને અને અમારા શ્રવણને ગૂંગળાવ્યા કરશે? આ મહાછંદનો નવો ભવ્ય ને વિશાળ ખંડ આપણી ગુર્જર કાવ્યદેવીના રાજમહેલમાં હવે ઊઘડ્યો છે, તેની ભવ્યતા સાથે તેની સરલતા પણ જુઓ, તેની વિશાલતા સાથે તેની સર્વદિક્ અનુકૂળતા પણ નિહાળો, અને બધી જાતના પૂર્વગ્રહો છોડીને સહૃદયતાથી એ મહાનદના પાટમાં તમારો કાવ્યરસ કુશળતાથી વહેવડાવો! ગુર્જરીનો જય તે જેટલો મારો છે, તેટલો જ તમારો છે, તે કદી ભૂલશો નહીં! પાશ્ચાત્ય કાવ્યસાહિત્યના અખંડ પદ્ય જેવો બધી અમીરી છૂટ ભોગવતો અને સર્વ ભાવ, વિચાર કલ્પનાની વિપુલ સમૃદ્ધિને પોતાનામાં સમાવી શકતો આ મહાછંદ હવે પૌરસ્ત્ય ગુર્જર કાવ્યસાહિત્યને પણ મળ્યો છે, તેમાં ગુર્જર કાવ્યદેવીની કીર્તિ ચોખૂંટ જગતમાં પ્રસરે, એ જ આપણુ સર્વની અભિલાષ હો! અસ્તુ!

મારા નેણસરોવરની પાળ તૂટી ગઈ,
અને આંસુની રેલ વહી ત્યાંથી પૃથ્વીભરી,
તોય તારું જ હૈયું હજી શું ભીંજાયું નથી?
ભર્યા સાગર ઊલટે એટલાં આંસુ વહ્યાં,
ઊભા ડુંગર ડોલી રહે એવા નિશ્વાસ ફૂંક્યા,
શાંત વ્યોમ ધ્રૂજે એવા દુઃખપોકાર ઊઠ્યા,
જતે વાદળે વાદળે મોકલી આર્જવ કૈં,
તારા તારાના કિરણે અંતરે ઊંડા ઊઠ્યા
અનુતાપના શબ્દ પરોવીને પાઠવ્યા મેં,—
પણ દુઃખી ને દીનના હે પૂજ્ય નાથ! તને
હજી કોઈ પેગામ એ મારો શું પ્હોંચ્યો નથી?
અથવા તારી શિક્ષાની ધાર વધુ ઘસીને
ઘડવા નવું પીડનયંત્ર રોકાયો છે તું?—
મૂક્યો માનવચિત્તમાં બુદ્ધિનો દીપ જે તે,
તે અહીં તહીં ઊંડા પ્રકાશ પ્રસારતો રહે,
પણ એની જ આ જાગતી તીવ્રજ્વાલા વિષે
એ જ માનવજીવન બાળતો જાય સદા!
તારી બેધારી ભેટ આ માનવ ઝાલી રહ્યો:
એક કાપે અંધાર, તો જીવનને જ બીજી!
પ્રભુ! માનવજીવન એવું જ વ્હેશે સદા?
નહીં કેવળ સૌમ્ય જ જ્યોતિ શું એને મળે?
અહા! જ્યોતિ યે કેટલી બ્હોળા અંધાર વિષે!
શું અંધારમાં તારાનાં યે છાંટણાં જ મળે?
અરે ક્યાં સુધી જીવન આ જાગતું જ જશે?
આવા ચોખૂંટ બંધનના ગાંઠ ક્યારે છૂટી
અહીં આ પૃથ્વીમાં જ એ સીઝતા માનવને
ખરી મુક્તિનાં આનંદ ને શમતા મળશે?—
કે આ માનવ સ્વપ્ન જ ખાલી છે જોઈ રહ્યો?
રંક માનવ એવી આ ખોટી જ આશા ઉરે

શું નચાવી રહ્યો છે? અહા! તું જ જાણે, પ્રભો!
હું તો આ દુખના દરિયામાં તણાતો જતો,
તહીં મોજાંનાં ફીણે છંટાતી આ આંખો વિષે
કશું નિર્મળ બિંબ હજી પડતું જ નથી:
પ્રભુ! માનવતાને યે શું નથી તેં જ ઘડી?
તારે ખોળે છું નાથ!—અરે, કર તારું ચહ્યું!

અને, મારા કવિબંધુઓ અને કાવ્યવિવેચકો! આ અખંડ પદ્યના મહાછંદના પ્રયોગમાં પણ માનવતા ભરી ભરી હશે, પણ એ માનવતા યે દિવ્યતાભિમુખ છે એમ શું નથી લાગતું? ક્યાં સુધી "પૃથ્વી"ની ગૂંગળામણ તમારા કંઠને અને અમારા શ્રવણને ગૂંગળાવ્યા કરશે? આ મહાછંદનો નવો ભવ્ય ને વિશાળ ખંડ આપણી ગુર્જર કાવ્યદેવીના રાજમહેલમાં હવે ઊઘડ્યો છે, તેની ભવ્યતા સાથે તેની સરલતા પણ જુઓ, તેની વિશાલતા સાથે તેની સર્વદિક્ અનુકૂળતા પણ નિહાળો, અને બધી જાતના પૂર્વગ્રહો છોડીને સહૃદયતાથી એ મહાનદના પાટમાં તમારો કાવ્યરસ કુશળતાથી વહેવડાવો! ગુર્જરીનો જય તે જેટલો મારો છે, તેટલો જ તમારો છે, તે કદી ભૂલશો નહીં! પાશ્ચાત્ય કાવ્ય-સાહિત્યના અખંડ પદ્ય જેવો બધી અમીરી છૂટ ભોગવતો અને સર્વ ભાવ, વિચાર કલ્પનાની વિપુલ સમૃદ્ધિને પોતાનામાં સમાવી શકતો આ મહાછંદ હવે પૌરસ્ત્ય ગુર્જર કાવ્યસાહિત્યને પણ મળ્યો છે, તેમાં ગુર્જર કાવ્યદેવીની કીર્તિ ચોખૂંટ જગતમાં પ્રસરે, એ જ આપણુ સર્વની અભિલાષ હો! અસ્તુ!

ગુજરાતી કવિતાની રચનાકળા

રેખા પાંચમી

"કવિતાની રચનાવિધિ અને ભાષાસરણી"

રેખા પાંચમી

કવિતાની રચનાવિધિ અને ભાષાસરણી

કવિતા એ કવિપ્રતિભાનો ભાવમય ઉદ્ગાર છે, અને એ ઉદ્ગાર કરવા માટે સામાન્ય લોકભાષાનું કૃત્રિમ ગદ્યસ્વરૂપ તજીને કવિને પોતાના ભાવદર્શન માટે લયબદ્ધ પદ્યસ્વરૂપનો ઉપયોગ કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છે. કવિતાનું અને કવિતાની પદ્યરચનાનું મૂળ ક્યાંથી ફૂટ્યું તે પહેલી રેખામાં આપણે વિસ્તારથી જોઈ આવ્યા, અને પછીની રેખાઓમાં એ પદ્યરચનાનો વિકાસ આપણા દેશમાં હજારો વર્ષમાં કેવી રીતે થયો, આપણી પોતાની પ્રાંતિક ભાષામાં તેણે મુખ્યત્વે કેવું સ્વરૂપ ધારણ કર્યું, અન્ય દેશોનાં સાહિત્યના સંસર્ગમાં આવ્યા પછી આપણે એ વિદેશી કવિતાઓનાં કેટલાંક પદ્યસ્વરૂપો પણ આપણી પદ્યરચનામાં દાખલ કીધાં, અને એ માટે આપણા કવિઓએ કેવા કેવા પ્રયોગો ને પ્રયત્નો કર્યા, એ પણ આપણે ઐતિહાસિક વિધિએ જોઈ આવ્યા. આ પદ્યરચનામાં આપણે આપણા છંદોનો વિકાસ તેમ જ નવા છંદોનો પ્રવેશ જોયો.

હવે આ છેલ્લી રેખામાં કવિતાને એટલે કવિપ્રતિભાને એ પદ્યરચનામાં કેવી રીતે ઉતારવી, અને તેને માટે કેવી ભાષાસરણી રાખવી તેનો વિચાર કરવાનું પ્રાપ્ત થાય છે. કોઈ પણ છંદોરચનામાં કવિનો વિચાર માત્ર એ રચનાનો લય સાચવીને કીધાથી જ સુંદર કવિતામાં પરિણમતો નથી. કવિતાની રચનાને પ્રાસાદિક વાણીમાં વહેવડાવવા માટેનું પણ કેટલુંક રહસ્ય જાણવાની કવિને જરૂર છે. એ રહસ્યની જો તેને પૂરી ખબર નથી હોતી, અને માત્ર છંદોરચનાના જડ નિયમોને, એટલે લઘુગુરુ શ્રુતિઓ ક્યાં ક્યાં જોઇએ, કે સંધિઓ કઈ કઈ સાધવી જોઇએ, કે માત્રાગણના, ગણરચના કેવી કેવી રાખવી જોઇએ, એ નિયમોને જ જાણ્યાથી ને જાળવ્યાથી કવિતાની રચના થઈ જાય છે

એમ જો તે માની લે, તો તેની કવિતામાં પ્રસાદ પૂરેપૂરો આવતો નથી, અને શ્રોતાને તે શબ્દ અને અર્થમાં એકરસ કરીને આનંદ આપી શકતો નથી.

જે વિવેચક એમ કહે કે કવિતામાં અર્થાનુસારી લય જ જોઇએ, તે કવિતાનું એકદેશી દર્શન જ કરે છે. કવિતામાં અર્થાનુસારી લય જોઇએ તેમ જ લયાનુસારી અર્થ પણ જોઇએ. કવિતાને એટલે કવિત્વને–કવિપ્રતિભાને–આપણે વાણીમાં ઉતારીએ, તે વાણીનાં અંગ બે છે: શબ્દ અને અર્થ. એટલે જ એ વાણીને સિદ્ધ કરવા માટે શબ્દ અને અર્થ એ બન્ને એકરસ અને ઓતપ્રોત થવાં જોઇએ. છંદોરચના એ શબ્દથી સધાય છે, અને એ શબ્દને અર્થ લાગેલો છે, તેથી કવિત્વને વાણીમાં ઉતારતાં શબ્દ અને અર્થ અન્યો-ન્યાશ્રયે રહેવા જોઇએ. શબ્દ જુદો ચાલે અને અર્થ જુદો ચાલે, તો બન્નેની સંલગ્નતા તૂટી જાય, અને કવિતારસનો ભંગ થાય. કવિનું કવિત્વ વાણીમાં અવતાર લે, ત્યાં એકલો અર્થ નથી, પણ વાણીનાં બન્ને અંગ–શબ્દ અને અર્થ–સાથે સાથે છે જ, એ વાત કદી ભૂલવી જોઇએ નહીં. દેહમાં આત્મા ઊતરે અને એ દેહ સજીવ રહે, ત્યારે જ આપણે તેને પ્રાણી લેખે ઓળખી શકીએ છીએ. આત્મા વિનાનો દેહ તો શબ જેવો છે, અને તેનું કશું મૂલ્ય નથી; તેનો તો નાશ જ થવો જોઇએ. દેહ વિના તો આત્મા અવતરતો જ નથી, એટલે દેહના જીવંતપણાથી જ તેમાં આત્માનું અસ્તિત્વ છે એમ આપણે જાણી શકીએ. તે જ પ્રમાણે શબ્દ વિના કવિત્વનું જે ચેતનદર્શન અર્થથી થાય છે, તે થતું નથી. એટલે જ કવિતાની વાણીનાં એ બન્ને અંગ–શબ્દ અને અર્થ–અન્યોન્યાશ્રયે છે, અને અર્થાનુસારી લયની સાથે લયાનુ-સારી અર્થની સંલગ્નતા હોય, તો જ કવિતા પૂર્ણ પ્રભાએ અવતરે છે. કવિતાના અર્થમાં જ કવિતાના રસની પરિપૂર્તિ હોય તેમ આજ-કાલ ઘણા વિવેચકો કે નવીન કવિઓ–શું અહીંના કે શું યુરોપના–મનાવવા મથે છે, પણ એ વર્ષોના પ્રયાસથી પણ શ્રોતાવર્ગને એ ઉક્તિ સંતોષી શકતી નથી, કેમકે તે કવિતાના સૂક્ષ્મ રહસ્યની એક સુંદર

અને ઉપયોગી બાજુને જ અવગણે છે. સામાન્ય શ્રોતા માત્ર અર્થાનુસારી લયવાળી કવિતાથી પ્રસન્ન થતો નથી, તેનું શાસ્ત્રીય કારણ તે આપી શકતો નથી, પણ તેના મનમાં તો કાંઈક ખટકે છે, ને તે સમજે છે કે આમાં કાંઈક ખૂટે છે, કાંઈક અજુગતું છે, કાંઈક રસભંગ કરે તેવું છે, પણ તે શું છે તે તે કહી શકતો નથી. રસિક શ્રોતા હશે તે જરા આગળ વધીને કહેશે કે આ કવિતામાં લઘુગુરુ શ્રુતિઓ અને માત્રાગણના, તાલ વગેરે બધું બરાબર છે, છતાં તે કાંઇ એવી રીતે રચાયેલી છે કે તેનો અર્થ ઘટમાં સરલતાથી ઊતરી જતો નથી અને તે મનને પ્રસન્ન કરી શકતી નથી.

આજકાલ આપણી કવિતાની રચનાવિધિ ક્લિષ્ટ અને પ્રસાદહીન થતી ચાલી છે, તેનું મુખ્ય કારણ એ કવિતાની રચનાવિધિમાં લયાનુસારી અર્થ રખાતો નથી તે જ છે. અખંડ પદ્યની પાઠ્યતાને–તેની પેલી ખોટી રીતે કહેલી "અગેયતાને"–આગળ ધરીને તે માત્ર કવિતાની પદ્યરચનાનું એક માત્ર અંગ છે તે ભૂલી જઈ, તે જ જાણે પદ્યરચનાનું સર્વસ્વ છે એમ જાણીને, રૂપમેળ છંદની માત્ર ગુરુ લઘુશ્રુતિ સાચવીને કવિતાનો "અર્થ" ઉતારવા જઈએ, તો અખંડ પદ્ય સિવાયના પદ્યના બીજા સુંદર પ્રકારો જે શબ્દસાધના વિશેષ માગી લે છે, તે વિરૂપ અને કર્ણકટુ બની જાય અને કવિતા ખરબચડી બનતાં તેનો આસ્વાદ શ્રોતાને પૂરો નહીં મળે, એટલે ખરી રીતે જોતાં કવિનો પ્રયત્ન અને શ્રમ અફળ થાય.

આપણી આધુનિક કવિતામાં આ રચનાવિધિની ઘણી ગેરસમજ આપણા કવિઓના અંગ્રેજી કવિતાના ઉપરચોટિયા સંસર્ગથી અને અધૂરા અભ્યાસથી પ્રવેશ પામી છે. મુખ્યત્વે કરીને અંગ્રેજી કવિતાની 'બ્લૅંક વર્સ'ની ખાસ વિધિ એની છંદોરચનામાં મળતી અનેક છૂટ સાથેની જોવાથી ને અનુભવવાથી કેટલાક ભ્રમ ઊપજ્યા છે. આપણા કવિઓ જો વધારે ઊંડાણથી અંગ્રેજી કવિતાની પદ્યરચના તપાસશે તો કાવ્યના જે જે પ્રકારો અંગ્રેજ કવિઓએ વાપરેલા છે,

તે તે પ્રકારોને અનુસરતી પદ્યરચના અને તેની ભાષાસરણી રાખેલી છે. લિરિક, ગીત, બૅલડ જેવા જે પ્રકારો સારી પેઠે સુગેય છે, તેની જે રચનાવિધિ છે, તેનાથી ખંડકાવ્ય, ઓડ, વર્ણનકાવ્ય, આખ્યાન-કાવ્ય વગેરેની વિધિ જુદી છે, અને એ સૌ કરતાં ‘બ્લૅંક વર્સ’ની વિધિ તદ્દન નિરાળી છે. આપણે ત્યાં તો આ ‘બ્લૅંક વર્સ’ માટેના મહાછંદની શોધ ચાલી, અને પછી જાણે ગમે તે જાતિની કે પ્રકારની કવિતા લખવા માટે એ ‘બ્લૅંક વર્સ’ની જ વિધિ યુક્ત હોય તેમ એક જ લાકડીએ કવિતાના લિરિક, ગીત વગેરેના જુદા જુદા પ્રકારો હંકારાવા લાગ્યા, અને તેથી પદ્યરચના લંગડી ને ખરબચડી થવા લાગી. આપણા કોઈ પણ કાવ્યવિવેચકે આ વિષયનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ કીધો નહીં, કે આપણી કવિતાનો દેહ વિરૂપ અને કઢંગો થતો ગયો તેની તાત્ત્વિક પરીક્ષા કરીને તેનું ખરું કારણ કોઇએ શોધ્યું નહીં. પરિણામ એ આવ્યું કે આપણા નવીન કવિઓ કવિતાની પ્રાસાદિક વાણીથી દૂર ને દૂર જવા લાગ્યા, તેમની વાણી વિચિત્ર રૂપ ધારણ કરવા લાગી, અને એવી કઢંગી રચનામાં અવિશદતા વધવા લાગી, જેથી એવી કવિતા પ્રતિ શ્રોતાને કંટાળો ઊપજ્યો, અને તેમાં કશો રસ કે આનંદ નથી એમ જોઇને તેણે પીઠ ફેરવવા માંડી.

નવીન કવિતા પ્રતિ આપણે ત્યાં જ સમાજનો વિરોધ ઉત્પન્ન થયો છે, એમ નથી. ખુદ ઇંગ્લૅન્ડમાં પણ મોટે ભાગે વીસમી સદીના પ્રથમ દશકા પછી એવી જ પરિસ્થિતિ ઊભી થઈ છે. કવિતાના રચના-વિષયમાં ત્યાં પણ બંડ જાગ્યાં છે; બલ્કે ત્યાં બંડ જાગ્યાં છે, તેનું અનુકરણ આપણે ત્યાં થાય છે, એમ કહું તો વસ્તુસ્થિતિનું સત્ય દર્શન વિશેષ સ્પષ્ટતાથી કરી શકાય છે. જૂની પદ્યરચનાના લય વપરાઈ વપરાઈ કૂચો થયેલા લાગે તો નવીન કવિઓએ નવા લય ઉપજાવવા, એ પણ કવિપ્રતિભાના પ્રદેશને લગતી જ વાત છે. પણ એ લય પણ પદ્યરચના-કળાના સનાતન સિદ્ધાંત પર જ રચાવા જોઇએ, એ વાત બહુ કવિઓ ભૂલી ગયેલા લાગે છે. દરેક કળાનો વિકાસ તેની આંતર-શક્તિઓની મર્યાદા ધ્યાનમાં રાખ્યાથી જ થઈ શકે છે. ઉદાહરણ

લેખે, કવિતારચના માટે નિયમિત લયબિંદુ રાખવું જ જોઇએ, નહીં તો ભાવદર્શન પૂર્ણપણે થઈ શકે નહીં તે આપણે પ્રથમ રેખામાં જોઈ આવ્યા. હવે આ મર્યાદાથી બહાર જઇને "અનિયમિત" લયબિંદુની વાતો કરીને કવિતાની રચના અપદ્યાગદ્યમાં કે ગદ્યમાં કરવા જઇએ, તો તેથી પદ્યરચનાકળાના સનાતન સિદ્ધાંત પર જ ઘા પડે, અને કવિતાનું ભાવદર્શન શ્રોતાના હૃદયમાં કદી પણ પૂર્ણપણે થઈ શકે નહીં. એટલે જ કવિથી સ્વચ્છંદિત થઈ શકાય નહીં. કવિ પોતાની કલ્પનામાં ને વિચારમાં ભલે "નિરંકુશ" રહે, પણ જ્યારે તે કવિતાને તેના દેહમાં ઉતારવા જાય ત્યારે તો તેને એ રચનાવિધાનના અંકુશમાં રહેવા વિના છૂટકો નથી. રચનાવિધાનમાં કવિ બંડ કરવા જાય તો કવિતાનો દેહ જ ઘડી શકાય નહીં, અને દેહની સાર્થ રચના વગર તેનું કવિત્વ વિખેરાઇને બારેવાટ જાય.

મોટે ભાગે દરેક ઊગતો કવિ પોતાની કાવ્યશક્તિ માટે વધારે પડતો ગર્વ ને દંભ રાખે છે. કવિ તો સર્જક છે, કવિ તો સ્વતંત્ર અને નિરંકુશ છે, કવિ તો પોતાની કવિતા જેવા રૂપમાં ઊતરે તેવા રૂપમાં તેને ઉતારે, કવિને તે પદ્યરચનાનાં બંધન કશાં હોય–વગેરે વગેરે પોતાની ધૂંઈની વાતો તે ગર્વથી કરે છે. પણ એ બધા ફૂડાકા પછી પણ કવિને પોતાની કળા યુક્ત રીતે શીખ્યા વિના છૂટકો નથી. જૂના વખતમાં આપણા દેશમાં—અને હજી પણ શહેરોથી દૂરનાં ગામડાં-ઓમાં—પ્રત્યેક કળાકાર તે કળાના પારંગત કોઇક ગુરુ આગળ અમુક કાળ સુધી અભ્યાસ કરતા હતા, અને પોતાની કળાના કેટલાક મર્મો ગુરુ પાસેથી જાણી લેતા હતા. એટલે જ આપણે આપણી જૂની કવિતામાં ઘણા કવિઓ પોતાના ગુરુનું સ્મરણ કરીને તેને અંજલિ અર્પતા જોઇએ છીએ. કવિતાની રચનાકળા એ ગુરુઓ પોતાના ઊગતા કવિશિષ્યને બતાવતા. એક જ ગુરુ પાસે શીખેલા અનેક કવિશિષ્યોની પદ્યરચનામાં કેટલુંક સામ્ય દેખાય તે પણ સ્વાભાવિક છે. એવી જ રીતે કવિતાની રચનાકળાની વિધિ આપણા દેશમાં પરંપરાગત ગુરુશિષ્યના સંબંધથી ઊતરી આવેલી છે અને તેથી જ આપણા

જૂના કવિઓની કવિતાઓમાં આપણે ઘણું સામ્ય જોઈએ છીએ.

આપણા દેશમાં અંગ્રેજી કેળવણી દાખલ થયા પછી આ ગુરુશિષ્યના વ્યક્તિગત સંબંધ છૂટી પડ્યા છે. હવે તો જાહેર નિશાળોમાં ને કૉલેજોમાં સેંકડો શિષ્યોને કવિતાનું માત્ર સામાન્ય જ્ઞાન એ વિષયના અધકચરા શિક્ષકો તરફથી મળે છે. ગુજરાતી કે અંગ્રેજી પિંગળને લગતી માત્ર ઉપલકિયા સમજ ઉપલા શિક્ષકો આપે છે કે આપી શકે છે, કેમકે એ શિક્ષકોને જ કવિતાની રચનાકળાની પૂરેપૂરી સમજ હોતી નથી. શિક્ષક પોતાના વર્ગમાં પાઠ્ય-પુસ્તકમાંની કવિની કવિતાનો અર્થ સમજાવશે, કે તે કેમ વાંચવી અને બોલવી તે શીખવશે, કે કવિતાને લગતી પદ્યરચનાના સામાન્ય ઉપલકિયા નિયમ તે સમજાવશે. આજથી ૬૦–૭૦ વર્ષ પૂર્વે આપણા કવિ દલપતરામ તે વેળાની નિશાળમાં ગુજરાતી પિંગળ જાતે શીખવતા, તેમ જ ઘણા ઊગતા કવિઓ એમને ત્યાં જઈ કે રહીને કવિતારચનાનું જ્ઞાન મેળવતા. દલપત-સ્કૂલના તે વેળાના કવિઓ બુલાખીરામ ચકુભાઇ, રણછોડભાઈ ગલુરામ, ગણપતરામ રાજારામ વગેરે દલપતરામ કવિના શિષ્યો હતા, અને કવિતારચનાની વિધિ પોતાના એ ગુરુની પાસે રહીને તે સૌ શીખ્યા હતા; અને એ શિક્ષણથી જ તેમની વાણીમાં સરલતા, સચોટતા, અર્થાનુસારી લય અને લયાનુસારી અર્થ વગેરે કાવ્યરચનાના મુખ્ય ગુણો પ્રત્યક્ષ દેખાય છે. પારસી કવિ દાદી તારાપોરવાળા પણ દલપતરામના શિષ્ય થયા હતા. દલપત-નર્મદના કાળ પછીના આપણા આધુનિક શિષ્ટ કવિઓ નરસિંહરાવ અને કાન્ત (મણિશંકર રત્નજી ભટ્ટ) પણ કવિ દલપતરામ પાસે કાવ્યરચનાનું શિક્ષણ મેળવવા ભાગ્યશાળી થયા હતા, તે એ બન્ને કવિઓએ પોતે જ કહેલું ને નોંધેલું છે. જે ગેયતાને વખોડવા કે અવગણવા આધુનિક નવીન કવિઓ કે વિવેચકો આપણે અહીં જન્મ્યા છે, તેમણે એ કવિતારચનાનું ખરું શિક્ષણ લીધેલું જ નથી, અને એ સદ્દશિક્ષણના અભાવને લીધે પોતે ઊંધે માર્ગે ચઢી જઈ બીજાઓને પણ તે ઊંધું શિક્ષણ આપે છે. માત્ર વિચારથી કે પ્રતિભાથી કળા પર સંપૂર્ણ પ્રભુત્વ આવતું નથી, અને

કળા અધૂરી રહે ત્યાં પ્રતિભા પણ વિખેરાઈ જાય છે. પછી એ અધૂરી કળાનો બચાવ કરવા તે સાચા કળાવિધાયકને ને કળાગુરુને ઉતારી પાડવા ખોટાં વિધાનો કરીને વિતંડાવાદ ઊભા કરી પોતાની અશક્તિઓ તે જાણે ખરેખરી મહાશક્તિઓ હોય તેમ બતાવવા દંભ કરે, તેનાથી સાચા કળાપારખુ ઝવેરીઓ કદી છેતરાતા નથી. કોઈ પણ કળાવિધાયકની પ્રતિભા તે તે કળાના દેહનું પ્રમાણબદ્ધ સૌંદર્ય સધાયા વિના તે દેહમાં પૂરેપૂરી ઊતરતી કે ઝળહળી ઊઠતી નથી.

હજારો વર્ષના માનવવંશના ઇતિહાસમાં સેંકડો ઉત્તમ કળાવિધાયકો અને કળાવિવેચકો થઈ ગયા છે. એ સૌએ પોતાની પ્રતિભાથી, સંસ્કારથી, અભ્યાસથી, અવલોકનથી અને પરસ્પરના વિચારવિનિયમથી પોતપોતાની કળાને ખીલવી છે, અને તેનું સૌંદર્ય અનેક રીતે પ્રગટાવીને માનવાત્માની તૃષાને છિપાવી છે. એ સૌના અનુભવફળને ફેંકી દેવામાં કે તેની મિથ્યા હાંસી કરવામાં, કે બુદ્ધિ તો પોતામાં જ છે અને કળા તો પોતે જ સમજે છે એવો દંભ કરીને કળાના આનંદજનક પ્રવાહને વિપથ ચઢાવી દેવામાં કશો સાર નથી. અમૃતમાં નવીનતા લાવવા એ અમૃતની અમરતા કે એની મધુરતા પર જ ઘા કરો, તો તે નવીનતા નથી પણ વિકૃતિ છે. છોડ પર નવાં સુંદર ને સુગંધી ફૂલ ઉગાડવા તે છોડને વળગેલાં ઝાંખરાં દૂર કરો, તે છોડની અડવી ડાળીઓને કાપો, તે છોડના મૂળમાં તાજી માટી ને ખાતર પૂરો, તે છોડને વાડથી રક્ષો, તેને પ્રકાશ ને પાણી યોગ્ય રીતે ને વખતે મળે તેની વ્યવસ્થા કરો, એ બધું ઉપકારક છે; પણ જો એ છોડના થડને કે તેનાં મૂળને જ કાપી નાખો, તો પછી છોડ જ મરી જાય અને પછી ફૂલને બદલે છોડનું ઠૂંઠું ને છેવટે છોડિયાં જ હાથમાં રહે! કળાની સ્થિતિ પણ એવી જ છે. જૂના કાવ્યગુરુઓ ચાલ્યા ગયા, કોઈ હોય તો તેને નવીન કેળવાયેલો યુવક ગણકારતો નથી, અને નવા કાવ્યગુરુઓ ઉત્પન્ન થતા બંધ થયા, એટલે આ પદ્યરચનામાં અરધી સદીથી ભારે અરાજકતા ચાલી છે અને દિન પર દિન તે વધતી જ રહી છે. એ અરાજકતા વધુ ફેલાતી અટકાવવા, અને

જે નવીન કવિઓમાં પ્રતિભા છે છતાં તેને અક્ષરદેહમાં સુંદર રીતે ઉતારવા તેમને આવડતું નથી, તે બતાવવા માટેની શુભેચ્છાથી જ આ વિષય મેં હાથમાં લીધો છે.

ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યને દુનિયાભરમાં નહીં તો આપણા ભારત દેશની બીજી પ્રાંતિક ભાષાઓનાં કાવ્યસાહિત્યમાં મોખરે લાવવાના અભિલાષથી જ આપણી આધુનિક પદ્યરચનાના વિષયને હું કેટલાક વર્ષથી ચર્ચતો આવ્યો છું. આપણા નવીન કવિબંધુઓનું અભિમાન ઘવાય એવું હું કદી ઇચ્છતો નથી. ઉલટું તેમની પ્રતિભા સુંદર વાણીમાં ઊતરે અને તેમની કવિતાની કદર આપણો સમાજ સારી રીતે કરતો થાય, જેથી આપણા સમાજની કાવ્યરસિકતા વધે અને આપણા એ કવિઓ યશ ને કીર્તિ ખાટે, એવા સદ્‌ભાવથી જ હું આ પ્રયત્ન કરું છું. દુનિયાની અનેક ભાષાઓમાંની કવિતાના અભ્યાસનું ફળ હું મારા ગુર્જર કવિબંધુઓ આગળ મૂકું છું, તે કોઈની પણ રાખરખાવટ કે શરમ વિના તપાસી જોવા તેમને હું વિનંતિ કરું છું. આપસ આપસમાં પરસ્પર પ્રશંસા કરીને છાપામાં તે છપાવ્યાથી ખરી કીર્તિ મળતી નથી. સમાજના હૃદયમાં જ્યારે આપણી કવિતા ઊંડે ઊતરી જાય અને એ જીવંત હૃદયમાં તે જીવતી જાગતી રહે, તે કવિતાના ભાવનો, વિચારનો, ઉદ્‌બોધનો, આનંદનો રેલો તેના સ્મરણમાં તરતો રહે, અને પ્રસંગે પ્રસંગે તે તેના મુખ વાટે પાછો બહાર ઊભરે, તેમાં જ કવિતાની ખરી સિદ્ધિ છે અને તે રચનાર કવિની ખરી કીર્તિ છે. હમણાં તો આપણે અહીં જનસમાજ આધુનિક ગુજરાતી કવિતાના નામથી જ ભડકે છે અને દૂર જાય છે, અને જે વસ્તુ તેને સમજાતી નથી, આકર્ષતી નથી, આનંદ આપતી નથી, તેને તજીને તે સાહિત્યનો આનંદ લેવા ગદ્ય ભણી વળીને નવલ, વાર્તા, ચરિત્ર ને એવાં સાહિત્યનાં બીજાં હળવાં અંગો તરફ પોતાની દૃષ્ટિ લંબાવે છે. હું ઉપર જણાવી ગયો છું તેમ આપણી આજની મોટે ભાગની "અગેય", કિલષ્ટ, કઠોર, અવિશદ અને અનાકર્ષક કવિતા એ આધુનિક એવી જ અંગ્રેજી કવિતાના અનુકરણના ફળરૂપે છે. જ્યાં જ્યાં

એ નવીન કવિઓ આપણી કવિતાનાં પરંપરાગત શિષ્ટ રૂપો તરફ વળ્યા છે, અને આપણી જૂની લોકપ્રિય કવિતાનાં ભજન, પદ, ગરબા ને ઢાળ જેવાં રૂપોમાં તેમણે કવિતા રચી છે, ત્યાં ત્યાં તેઓ આપણા સમાજનાં હૃદયને કંઇક પણ સંતોષ આપી શક્યા છે.

સમાજ બોથડ છે, સમાજ મૂર્ખ છે, સમાજ અરસિક છે, સમાજને કવિતાની સમજ નથી વગેરે ગર્વભર્યા શબ્દો આપણા કેટલાક નવીન કવિઓ ઉચ્ચારે છે. કેટલાક કવિઓની કવિતા સમાજમાં અસ્પર્શ્ય રહે છે, તે વાર્તાના ક્ષેત્રમાં પડી સમાજની રુચિને કાંઇક સંતોષ આપી લોકપ્રિય થાય છે, ત્યારે પોતાની અતિસંસ્કૃત શૈલીવાળી દુર્બોધ કવિતા તો એટલી ઊંચી છે કે અધિકારી જન વિના તે સમજાય નહીં, એમ કહીને તેઓ સમાજ તરફ ઘૃણા બતાવે છે. પણ સમાજ તો પોતાને સમજાવી શકે અને બહેલાવી શકે તેવા કોકિલ ને મોરલા માગે છે. દુર્ભાગ્યે આ સ્થિતિ અહીં આ દેશમાં તેમ જ ઇંગ્લૅન્ડમાં આજકાલ એકસરખી છે. “ જન્મભૂમિ ” દૈનિક પત્રના ગયા ઑગસ્ટ ૧૯૩૯ના એક અંકમાં તેના “ કલમ અને કિતાબ ” વાળા વિભાગમાં શ્રીયુત મેઘાણીએ એની એ વાતની ફરીથી નોંધ કરી છે. તેમાં તેઓ નીચે પ્રમાણે લખે છે:

“ કવિતા પ્રત્યે જનસમૂહ બેદરકાર હોવાનું ને કાવ્યનાં પુસ્તકો ન વંચાતાં હોવાનું કલ્પાંત વિદેશોમાં પણ ચાલે છે. ધર્મનાં અને કવિતાનાં ગહન રહસ્યો સદા ગહન જ રહેવાનાં છે, ને સામાન્ય જનો એની ખેવના નથી કરી શકવાનાં, એવું કહીને હમણાં જ એક આધુનિક અંગ્રેજ કવિએ પોતાના પ્રજાસમૂહની કલ્પનાશીલ લખાણો પ્રત્યેની નફરત વર્ણવી હતી, પણ તેનો જવાબ “જહૉન ઓ લંડન્સ વીકલી”માં એક વાચકે વાળ્યો છે. એ લખે છે કે : “ વાચક જનતાના એક નમ્ર સભ્ય તરીકે હું જણાવું છું કે અમારો અણગમો એકંદરે કલ્પનાવંત લખાણો પ્રત્યે નહિ પણ આજે બધું “ કલ્પનાવંત લખાણો ” લેખે ચાલી રહેલું છે તેના પ્રત્યે છે. ગદ્ય અને પદ્યના મહાન સ્વામીઓની

કૃતિઓ તો અમે વાંચીએ છીએ તેની સાબિતી તે ગ્રંથોની નવી નવી નીકળી રહેલી આવૃત્તિઓ છે. આધુનિક કવિતા અમે નથી વાંચતા કેમકે તેમાં અમારી ચાંચ બૂડતી નથી. કોઈ સારા સામયિકમાં પણ હું કવિતા જોઉં છું કે તુર્ત મારો દેહ સંકોડીને હું વિચારું છું કે 'મને આમાં કુંઈ સમજ પડવાની નથી, માટે બેહતર છે કે એને છોડી જ દઉં!' આથી મને જે ગેરલાભ થાય છે તેની સામે સાંત્વન મને આ મળી રહે છે કે જૂની કવિતા સમજાય તેવી તો છે! પોતાના વાચકો કયું વાચન માગે છે તેટલું તો સમજવાની સામયિકોના સંપાદકો પાસેથી આશા રાખી શકાય. પણ તેઓ સમજે છે ખરા? તેઓ દુર્બોધ કવિતાઓ પ્રકટ કરે છે ને પછી કવિઓ રોદણાં રડે છે, કે એમની કવિતા વંચાતી નથી. મને તો સંશય છે કે આપણા કવિઓ પોતાના કસબના પ્રારંભિક નિયમોનો અભ્યાસ પણ કરવાની તકલીફ લેતા નથી."

આ તો જાણે આપણી હાલની કવિતાઓ માટેની ફરિયાદ આપણા-જ કોઈ વાચકે આબાદ કીધી છે! જમાને જમાને ફરતા ને વાતા દુનિયાના વિચિત્ર ને નવા પવનોમાં પણ દુનિયાના જુદા જુદા દેશોમાં વાયા છતાં કેટલું સામ્ય રહે છે, તે આ સાહિત્યક્ષેત્રમાં પણ જોવા જેવું છે. મારા સંસર્ગમાં હમણાં હમણાં આવેલા કેટલાક નવીન કવિઓ પોતાની અતિસંસ્કૃત, દુર્બોધ અને ક્લિષ્ટ કવિતાઓ માટે મને ઇંગ્લૅન્ડના ઍઝરા પાઉંડ જેવા આધુનિક કવિઓ ચીંધી બતાવતા હતા કે એ પણ એવું જ લખે છે! પણ ઍઝરા પાઉંડ શું શેક્સપીઅર કે મિલ્ટન છે? શેલી કે વર્ડ્સ્વર્થ છે? ટેનિસન કે સ્વિન્બર્ન છે? એ શું આદર્શ કવિ છે? એની કવિતા સામે ને તેની શૈલી સામે ત્યાંના અંગ્રેજ વિવેચકોએ કેટકેટલું લખ્યું છે તે તો જરા એ કવિઓ વાંચવાની તસ્દી લે તો જાણેને? ટેનિસન અને સ્વિન્બર્નના જમાના પછીના નવા કવિઓમાં આલ્ફ્રેડ હુઝમૅન અને હેન્રી ન્યુબોલ્ટ જેવાઓની કવિતા ચાલુ વીસમી સદીના પ્રારંભમાં લોકપ્રિય થઈ હતી, કારણ કે એ કવિઓએ કવિતાના સનાતન

સિદ્ધાંતોનો ત્યાગ કર્યો ન હતો, અને અંગ્રેજી કવિતાની પરંપરાથી ઊતરી આવેલી સુંદર બાલભાષા એ કવિઓની કવિતામાં એકધારી વહી રહી હતી. ત્યારપછીના ત્રીસ વરસના ગાળામાં અનેક આધુનિક નવીન કવિઓ થયા, પણ તેમની કવિતા બહુધા અંગ્રેજ જનસમાજને પાછી અસ્પર્શ્ય રહી, અને સત્તરેક વર્ષ પર ઈ. સ. ૧૯૨૨ માં તે જ કવિ હૂઝમૅનની "Last Poems"–છેલ્લી કવિતાઓ–પ્રગટ થઈ કે તે પાછી તેના પ્રથમ કાવ્યપુસ્તક જેટલી જ ત્વરાથી લોકપ્રિય થઈ ગઈ, અને વિવેચકોએ તેમ જ સમાજે તેને પ્રેમથી વધાવી. અંગ્રેજી કાવ્યસાહિત્યનો કોઈ પણ અભ્યાસી કહી શકશે કે હૂઝમૅનની કવિતાનો વિજય એની સરલ, સ્પષ્ટ, નિર્દંભ, સચોટ અને મિષ્ટ પદ્યરચનાને જ આભારી છે. કવિતા એ કવિના આત્માનો સુંદર ઉદ્‌ગાર છે, એટલે એનું સૌંદર્ય આત્મિક તેમ જ દૈહિક પણ જોઇએ, તો જ એ સર્વાંગપણે સૌને આકર્ષીને આનંદ આપી શકે.

આ બધું જાણ્યા-વિચાર્યા પછી આપણે હવે આ રેખાના મૂળ મુદ્દા પર આવીએ કે કવિતાની રચનાવિધિ અને ભાષાસરણી (diction) કેવી હોવી જોઇએ, કે જેથી તે સમાજના શ્રોતાના હૃદયમાં સંવાદ ઉપજાવી તેને આકર્ષીને આનંદ આપી શકે. આ વિધિ હું "લયાનુસારી અર્થ" રાખવાની ક્રિયાને કહું છું. અંગ્રેજી કવિતાની "અગેયતા" એટલે ખરી રીતે કહેતાં પાઠ્યતા પર ભાર મૂકીને આપણા નવીન કવિઓ કવિતાની પદ્યરચનાની શિથિલતા ધારણ કરે છે, અને કવિતા માટે અર્થઘનતા ને વિચારપ્રવાહ જ મુખ્ય છે, ને રચનાની શુદ્ધિ ને સિદ્ધિ માટેનો આગ્રહ યુક્ત નથી, એમ જણાવે છે, તે કવિઓને એ જ અંગ્રેજી કવિતાઓમાંથી રચના-વિધિમાં લયાનુસારી અર્થ કેવી રીતે અંગ્રેજ કવિઓએ સાધેલો છે, તે થોડાંક ઉદાહરણોથી બતાવીને હું અહીં સ્પષ્ટ કરવા ઇચ્છું છું. અર્થાનુસારી લયની સાથે લયાનુસારી અર્થ પણ દુનિયાની બધી ભાષાઓની કવિતારચનામાં સધાયેલો છે, અને પ્રત્યેક સુકવિ પોતાના પુરોગામી કવિઓની કૃતિઓના અભ્યાસથી, ગુરુશિક્ષણથી તેમ જ કવિહૃદયની

સ્વાભાવિક શ્રવણશુદ્ધિથી એ લયાનુસારી અર્થ સાધી શકે છે. અહીં અંગ્રેજી કવિતામાંથી એ બતાવવાનું ખાસ કારણ એ છે કે એ કવિતાની "બ્લૅંક વર્સ"ની રચના જોઇને એવી અખંડ પદ્યવિધિ અને પાઠ્યતા આપણી કવિતામાં લાવવા આપણા નવીન કવિઓ મથન કરી રહ્યા છે, પણ 'બ્લૅંક વર્સ'ની વિધિ માત્ર લાંબાં મહાકાવ્યો, ખંડકાવ્યો કે વર્ણનકાવ્યો માટે જ બહુધા અંગ્રેજી કવિતામાં વપરાય છે,—લિરિક, ઓડ, બૅલડ જેવાં સંગીતકાવ્યો માટે નહીં. અહીં આપણા નવીન કવિઓ તો લિરિકમાં પણ પેલી 'અગેયતા' સાધવા અને પાઠ્યતા લાવવા જાય છે, અને તેમ કરતાં લિરિકનો લય તૂટી જાય છે. લિરિકના છંદની પદાવલિ ટૂંકી હોય કે લાંબી, પણ તેમાં સુગેયતા ઠીક ઠીક હોવાથી તેની રચના કરતી વેળા કવિને પોતાના વક્તવ્યવાળા વાક્યના વિભાગો એ ટૂંકી પંક્તિઓમાં સમાવી દેવા પડે છે; અથવા પંક્તિ લાંબી હોય તો તેમાં તેના લય પ્રમાણે જે ખંડ પડતા હોય, તે ખંડમાં વાક્યના ખંડો અર્થની સરળતા અને સુબોધતા સાચવીને કરવા પડે છે. એમ થાય તો જ રચનામાં પ્રસાદ આવે અને શ્રોતા છંદના લય પ્રમાણે અર્થને પણ અનુસરતો તેને સાથે સાથે ઝીલી શકે અને આનંદ પણ મેળવી શકે.

અહીં હવે શેકસ્પીઅરથી માંડીને બીજા જાણીતા અંગ્રેજ કવિઓનાં લિરિક કાવ્યોની રચના આપણે તપાસીએ, અને જોઇએ કે તેમાં એમણે કેવી રીતે લયાનુસારી અર્થ પણ સાધેલો છે:

શેકસ્પીઅરનું આ જાણીતું લિરિક સાંભળો:

Full fathom five thy father lies:
  Of his bones are corals made;
Those are pearls that were his eyes:
  Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
  Into something rich and strange.

આમાં જોશો કે કવિને જે વકતવ્ય કહેવાનું છે તેના તેણે છંદની પંક્તિઓ અને તેના લય પ્રમાણે જ વિભાગો પાડી દીધેલા છે. પહેલી ત્રણ પંક્તિઓમાં તો પંકિતપંકિતએ સંપૂર્ણ વાક્ય જ સમાવેલું છે. પછીની ત્રણ પંક્તિઓનું એક જ વાક્ય છે, પણ તે વાક્યના ત્રણ ખંડ પાડ્યા છે, અને એ દરેક ખંડમાં વાક્યાર્થને પૂરતો એક એક સંપૂર્ણ ભાવાર્થ રાખેલો છે. Nothing of him that doth fade એ વાક્યખંડનો ભાવાર્થ વાંચતાં કે સાંભળતાં જ તુરત સમજાય છે; ત્યારપછી But doth suffer a sea-change એ પણ પૂર્ણ વાકયખંડ છે, અને એનો ગુણવાચક વાક્યખંડ Into something rich and strange પણ પૂર્ણ ભાવાર્થ દર્શાવે છે. એમાં વાક્યને એક પંક્તિમાંથી બીજી ને ત્રીજીમાં વહાવતાં એવા ખંડ નથી પાડેલા કે એક ખંડનો ભાવાર્થ પણ બે ત્રણ વિભાગોમાં વહેંચાઈ જાય, કે એક પંકિતના છેલ્લા ભાગના લયમાં વાક્યખંડનો પ્રથમનો અર્થ વિભાગ રહે ને પછી બીજી પંકિતના પ્રારંભના ભાગના લયમાં તેનો પછીનો અર્થવિભાગ સમાય. એમ કરતાં છંદનો લય જ્યાં પંક્તિને છેડે સ્વાભાવિક રીતે મહાયતિ લે છે, ત્યાં વાક્યખંડ પૂરો સમાતો નથી ને તૂટે છે, એટલે લયાનુસારી અર્થ તેમાં રહેતો નથી, ને લય ને અર્થ જુદા જુદા ચાલે ત્યાં પદ્યરચના છૂટી પડે અને શ્રોતા રસભંગ થાય. આ સૂક્ષ્મ સમજ વિના કોઈ પણ છંદની રચના શુદ્ધ થઈ શકતી નથી, અને કવિની પ્રતિભા લયાનુસારી અર્થ વિના પોતાનું સૌંદર્ય ઝળહળાવી શકતી નથી.

મહાકવિ મિલ્ટન જેણે " Paradise Lost "–પૅરેડાઇઝ લૉસ્ટમાં 'બ્લૅંક વર્સ' ના ખૂબ લાંબા વાકયસંદર્ભો પંક્તિઓમાંથી ઉભરાવીને વાપરવાની ભવ્ય કળા દેખાડી છે, તે જ 'બ્લૅંક વર્સ' ના 'આયંબિક પેન્ટામિટર' છંદને તેના 'Lycidas'–લાઇસીડાસ–નામના કરુણપ્રશસ્તિવાળા લિરિકમાં કેવી રીતે વાપર્યો છે તે જુઓ:

Thus sang the uncouth swain to the oaks
and rills,
While the still morn went out with sandals gray;
He touch'd the tender stops of various quills,
With eager thought warbling his Doric lay:
And now the sun had stretch'd out all the hills,
And now was dropt into the western bay:
At last he rose and twitch'd his mantle blue,
To-morrow to fresh woods, and pastures new.

દસ દસ હજાર લીટીનાં મહાકાવ્યોનો લખનાર એક જ છંદની રચનાને જુદા જુદા કાવ્યપ્રકાર પ્રમાણે કેવી કળાથી રમાડે છે, તેનું આ સ્પષ્ટ ઉદાહરણ છે. આ કાવ્યમાં 'બ્લૅંક વર્સ' ની માફક એણે પંક્તિઓ કુદાવીને અર્થ ઉભરાવ્યો નથી. આ તો લિરિક છે. અહીં તો એણે લિરિકનાં બધાં બંધન પાળ્યાં છે: ત્રણ ત્રણ પ્રાસ સુંદર ને પૂર્ણ છે; પ્રત્યેક પંક્તિમાં જ્યાં છેવટે લય પૂરો થાય છે ત્યાં એના વક્તવ્યનો ભાવાર્થ પણ પૂરો થાય છે; વાક્યના ખંડ પણ તેના તેના ભાવાર્થમાં પૂર્ણ છે; અને એવી રીતે રચનામાં લયાનુસારી અર્થ સંપૂર્ણ રીતે યોજાયેલો છે.

ટૉમસ કૅમ્પૂબેલના "The Soldier's Dream" "સૈનિકનું સ્વપ્ન" માંની નીચલી ચાર લાંબી પંક્તિઓ સાંભળો:

Our bugles sang truce, for the night-cloud
had lower'd,
And the sentinel stars set their watch
in the sky;
And thousands had sunk on the ground
overpower'd,
The weary to sleep, and the wounded to die.

અહીં પણ એ જ કળા વપરાયેલી છે: સરલ અને મધુર ભાષા, પૂર્ણ પ્રાસ, અને પંક્તિએ પંક્તિએ પૂરા ભાવાર્થવાળા વાક્યખંડો

વહેંચાયેલા છે; છેલ્લી પંક્તિમાં વિરોધી ભાવનું જોડકું પણ સચોટ રીતે રચાયેલું છે. આવી ભાવદર્શનની સ્પષ્ટતા તથા આવો લયાનુસારી અર્થ હોય તો જ કવિતા સૌના હૃદયને વીંધી શકે છે ને લોકપ્રિય થઈ શકે છે.

ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધનો સમર્થ અંગ્રેજ મહાકવિ રૉબર્ટ બ્રાઉનિંગ તેની અવિશદતા અને ખરબચડી રચના માટે જાણીતો છે, પણ તે મુખ્યત્વે તેનાં મહાકાવ્યોમાં અને 'બ્લૅંક વર્સ' માં. બાકી એ પોતે અંગ્રેજી સંગીતનો સારો અભ્યાસી અને જ્ઞાતા હતો, અને કેટલાંક વાદ્યો કુશળતાથી વજાડી જાણતો હતો. રૉબર્ટ બ્રાઉનિંગનાં લિરિકો તો ઘણાં જ સુસ્વર અને મધુર છે, નવાનવા લય અને રચનાવિવિધતાથી ભરપૂર છે. એમાં તો એ અમીરી સંગીત સમાવી શકે છે. આ એક જ વર્ણનમય લિરિકનું શ્રવણ કરો:

Nobly, nobly, cape Saint Vincent to the
north-west died away;
Sunset ran, one glorious blood-red, reeking
into Cadiz Bay;
Bluish mid the burning water, full in face
Trafalgar lay:
In the dimmest north-east distance, dawned
Gibraltar grand and grey;
'Here and here did England help me,—
how can I help England?—say;
Whoso turns as I, this evening, turn to God
to praise and pray,
While Jove's planet rises yonder, silent
over Africa.

આ કાવ્યમાં કુશળ ચિત્રકારની પીંછીથી સૂર્યાસ્ત વેળાનું સાગર-કાંઠાનું ભવ્ય વર્ણન છે. સાત પંક્તિમાં એક જ પ્રાસ છે. લાંબી પંક્તિને

લીધે દરેક ચોથા સંધિ પછીનો યતિ તમામ પંક્તિઓમાં જાળવેલો છે. વાક્યના ભાવાર્થ પ્રમાણે તેના ખંડો લયને અનુસરીને જ પાડેલા છે. એ ઉપરાંત સુંદર સુસ્વરતા લાવવા લીટીએ લીટીએ વર્ણસગાઈ પણ ઘણી જ સારી રાખેલી છે. આપણી નવી કવિતામાં તો આ જાણે જોવાનું મળતું જ નથી. તેમાં તો વર્ણલડાઈ જ જોવાની મળે! અને શબ્દનું સૌંદર્ય સાધવું તે તો જાણે દોષ ગણાય, અને તેથી કવિતા નીચી પંક્તિની થઈ જાય! બ્રાઉનિંગની ઉપલી કવિતામાં જે લય અને અર્થની સંપૂર્ણ સંલગ્નતા છે, તેવી જ સંલગ્નતા અને મોહક રચના-સુંદરતા એનાં અનેક લિરિક ટાંકીને હું બતાવી શકું તેમ છે. આપણા ગુજરાતી નાના મોટા બ્રાઉનિંગો જે કવિતાના દેહની યથાર્થ સુંદરતા જાળવવાની અગત્ય નથી એમ કહે છે, અને એ પ્રત્યે તેમનું ધ્યાન જ્યારે આપણે ખેંચીએ, ત્યારે આપણે જ અજ્ઞાન છીએ એમ કહીને છટ ને ફૂટ ઉચ્ચારી દે છે, તે સૌ આ રૉબર્ટ બ્રાઉનિંગનાં સુંદર ને સુસ્વર લિરિકોનો અભ્યાસ કરશે, તો કવિતારચના માટે તેમના અંતરમાં ખરેખરો પ્રકાશ પડશે.

અને આ ચાલુ જમાનાની મોટે ભાગેની કર્કશ, અવિશદ અને માથાદુખણુ કરાવતી અનેક નવીન અંગ્રેજ કવિઓની પાછળ જણાવ્યા પ્રમાણેની સમાજમાં અપ્રિય થઈ પડેલી કવિતાઓ વચ્ચે કવિ હૂઝમૅનની એક લિરિક કવિતાનો આસ્વાદ પણ અહીં લઈએ:

Wenlock Edge was umbered,
  And bright was Abdon Burf,
And warm between them slumbered
  The smooth green miles of turf;
Until from grass and clover,
  The upshot beam would fade,
And England over
  Advanced the lofty shade.

આ કવિતા મોટેથી બે ચાર વખત ઉચ્ચારો, તેના લયનું સંગીત અનુભવો, અને જુઓ કે એમાં કવિની પ્રતિભા સાદા પણ જીવંત શબ્દોમાં કેવી સચોટ રીતે ઊતરી છે! વાક્યના કકડા લયને સાધતા જ યથાર્થ પાડેલા છે, અને એની પંક્તિઓની સુસ્વરતા અને મધુરતા એમાંના કવિત્વની સાથે ઓતપ્રોત રહેલી છે. સંપૂર્ણ કવિતા કોને કહેવી તે આ રચના પરથી ચતુર કવિને તથા રસિક ને રસજ્ઞ શ્રોતાને સારી પેઠે સમજાઈ જશે. જનસમાજ આવી કવિતાને વધામણે જાય તેમાં કાંઈ નવાઈ છે? જો ખાલી અર્થપ્રવાહ તે જ કવિતા હોય–ભલે તે પદ્યમાં મુકાયેલો હોય–તો પછી આ બધા અંગ્રેજ મહાકવિઓની ને સુંદર કવિઓની કવિતાને ભૂલી જવી પડશે. પણ લોકહૃદયની આરસી જ સર્વ કવિતાની અંતિમ કસોટી છે. અર્થપ્રવાહ તો તત્ત્વચિંતનથી ભરેલા ગદ્યમાં કદાચિત્ વધારે ઊંડો અને વધારે વિશાળ પણ મળશે, પણ વાદળ સાથે સૂર્યનાં કિરણોની સંલગ્નતા જામતાં ત્યાં ઇંદ્રધનુનો જે આનંદજનક ચમત્કાર ખડો થાય છે, તે તો શબ્દ અને અર્થની સંલગ્નતાથી ઉત્પન્ન થયેલી સાચી કવિતામાં જ પ્રત્યક્ષ થશે. એ ચમત્કાર તો રવિ કે આજન્મ સાચો કવિ જ કરી બતાવે છે.

હવે આધુનિક અંગ્રેજી કવિતામાંથી જ લૉરન્સ બિન્યનનું એક વર્ણનમય લિરિક લઈએ. મિલ્ટને "Lycidas"–લાઇસિડાસ પર જે કરુણપ્રશસ્તિ (elegy) લખેલી આપણે પાછળ જોઈ ગયા, તે જ છંદમાં આ બિન્યનનું લિરિક સરખાવી જુઓ:

THE LITTLE DANCERS

Lonely, save for a few faint stars, the sky
Dreams; and lonely, below, the little street
Into its gloom retires, secluded and shy,
Scarcely the dumb roar enters this soft retreat;
And all is dark, save where come flooding rays
From a tavern window; there to the brisk measure

Of an organ that down in an alley merrily plays,
Two children, all alone and no one by,
Holding their tattered frocks, thro' an airy maze
Of motion lightly threaded with nimble feet
Dance sedately; face to face they gaze,
Their eyes shining, grave with a perfect pleasure.

આમાં પ્રાસ રાખેલા છે, છતાં વાંચવામાં કે સાંભળવામાં તો 'બ્લૅંક વર્સ' ના જેવી પાઠ્યતા જ એમાં લાગે છે. લિરિકનો જે રણકાર એ જ છંદમાં આપણને મિલ્ટનની કવિતામાં મળ્યો છે, તે આમાં મળતો જ નથી, શાથી જે એની પદ્યરચના શિથિલ અને લિરિકની વિરોધી છે. કેટલીક પંક્તિઓમાં તો શ્રુતિઓ પણ વધી પડે છે. સંધિઓમાંનાં ઘણાં લયબિંદુ ખોટે સ્થાને રાખેલાં છે ને તેથી સુસ્વરતામાં ઘડી ઘડી ભંગ થાય છે. પણ મુખ્ય વસ્તુ તો એ જ છે કે આમાં લયાનુસારી અર્થ રાખેલો નથી. "the sky dreams" વાળા ભાવાર્થને તોડીને પ્રથમ પંક્તિમાં છેડે "the sky" શબ્દ મૂક્યો છે અને 'dreams' ને બીજી પંક્તિમાં લઈ જવામાં આવ્યો છે. અને એ જ પ્રમાણે બીજી ને ત્રીજી પંક્તિઓમાં પણ લયને તોડી નાખવામાં આવ્યો છે. આખા કાવ્યમાં 'બ્લૅંક વર્સ'ની રીતિ અખત્યાર કરવામાં આવેલી છે, અને છતાં પ્રાસ રાખેલા છે. શ્રોતાને આવી કવિતા નહીં જ આકર્ષી શકે. લિરિકમાંથી તેને લયમાધુર્યનો જે આનંદ મળવો જોઈએ, તે આમાં મળતો જ નથી. આમાં તો ગદ્યની માફક તેને વાંચવું કે સાંભળવું પડે છે. લય અને અર્થ બન્ને ઓતપ્રોત નહીં બનતાં જુદે જુદે માર્ગે ચાલે છે, એટલે પ્રતિભા છૂટી પડે છે. આપણી આધુનિક ગુજરાતી કવિતાના પણ એ જ હાલ છે. એ તો 'અગેયતા'ના મહાન સિદ્ધાંત પર ચાલે છે! દુનિયાના સામાન્ય વ્યવહારમાં સુદ્ધાં આપણે પ્રસંગે પ્રસંગે જુદાં જુદાં વસ્ત્ર પરિધાન કરીએ છીએ. લગ્નવેળાનો પોશાક મરણપ્રસંગે પહેરાતો નથી, કે મરણવેળાનો શોક પ્રદર્શિત કરતો પોશાક લગ્નપ્રસંગે કે બીજા પ્રસંગોએ ધારણ

કરવામાં આવતો નથી. ત્યાં પણ જુદી જુદી ઊર્મિ પ્રમાણે જુદી જુદી વ્યવસ્થા છે, સ્વાભાવિક રીતે જ તેમ થાય છે. પણ આ તો 'અગેયતા'નું વિધાન 'બ્લૅંક વર્સ'ના પ્રયોગ કરવા માટે પહેલે પકડવામાં આવ્યું, તે હવે જીવનભર બધી જાતની કવિતા માટે પકડી જ રાખવામાં આવ્યું છે. આવી સ્થિતિ પ્રકૃતિથી ઉલટી જ બને છે. જનસમાજ આવું જોઈને પછી દૂર ભાગે તેમાં નવાઈ છે? તે પોતાની અંતરપ્રેરણાથી જ સમજી જાય છે કે આમાં કાંઈક ન્યૂન છે, ખામી ભરેલું છે, અડવું છે, અને જેને તે કવિતા કરીને આજ-સુધી માનતો આવ્યો, ને તેના શિષ્ટ કવિઓ જે કવિતા તેને આપતા આવ્યા, તેવી કવિતા આ નથી, એમ જાણીને તે પોતાના ગળામાં પડેલા સર્પની જેમ તેને દૂર ફેંકી દે છે. હજારો પ્રયત્ને પણ સમાજ આવી કવિતાભાસી રચના સાથે ટેવાઈ શકવાનો નથી, કારણકે એમાં કવિતાનો આત્મા વિખેરાઈ ગયેલો છે, અને એ રચના તેના શ્રવણને ને તેના હૃદયને તૃપ્ત કરીને આનંદ આપી શકતી નથી.

અંગ્રેજી કવિતાની કે તેના પદ્યશાસ્ત્રની ખરી ખૂબી જાણ્યા સમજ્યા વિના અને તેનો તલસ્પર્શી અભ્યાસ કર્યા વિના માત્ર ઉપરટપકેના સામાન્ય વાચનથી તેના સિદ્ધાંત સમજાતા નથી. માટે જ કવિઓને અને વિવેચકોને એ અંગ્રેજી કવિતા અને અંગ્રેજી પદ્યશાસ્ત્ર માટે ઉદાહરણોથી સમજાવવા માટે અહીં જરાક લંબાણ વિવરણ કરવું પડ્યું છે. અંગ્રેજી પદ્યશાસ્ત્રના તલસ્પર્શી અભ્યાસ વિના અંગ્રેજી કવિતા લખવાનું સાહસ મેં કર્યું જ ન હોત.

હવે ઉપલાં ઉદાહરણો પરથી અંગ્રેજી ભાષાસરણીને લગતી અગત્ય-ની વાત પર પણ લક્ષ ખેંચવાનું હું યોગ્ય ધારું છું. આ બધી જૂની નવી કવિતાઓ જે લોકપ્રિય શિષ્ટ કવિઓની છે, તેમની ભાષા કેટલી સરલ અને સચોટ છે તે સરખામણી કરીને જુઓ. અંગ્રેજી ભાષાનો સામાન્ય અભ્યાસી એમાંના તમામ શબ્દોથી પરિચિત હોય છે. કોઈ ખાસ ધંધાને કે વિજ્ઞાનને લગતો પારિભાષિક શબ્દ નછૂટકે વપરાતો

હોય, તેવા એકાદ શબ્દ માટે જ વાચકને કે શ્રોતાને કોષ ઉથલાવવો પડશે. એ બધી કવિતાઓમાં એક જ બાલભાષાનો દોરો અખંડ પરોવાયેલો દેખાશે. અને એ ભાષાસરણીનું એકરસ વહન શ્રોતાને કવિતા પ્રત્યે આકર્ષે છે, તેમ જ તે વાંચતાં સુણતાં તેને એકસરખો આનંદ મળે છે. એમાં ન સમજાય તેવા અપરિચિત શબ્દો વધારે નાખો, એની વાક્યરચના કઢંગી અને લયથી જુદી કરી નાખો, એમાં વિચારો કે અલંકારોનો ખીચડો ભરો, તો પછી એ ગૂંછળાં જોઈને જ વાચક ગભરાય અને આનંદ અને રસ મેળવવાના સાટામાં તેને માથાદુખણ કરવી પડે, તો પછી તેને એવી કવિતા કેવી રીતે પ્રસન્ન કરી શકશે? કુદરતી રીતે એ વાચક થોડોક પ્રયત્ન કરીને પછી તે પરથી દૃષ્ટિ ફેરવી લેશે ને તેને ફેંકી દેશે. આપણે "જહોન ઓ લંડન વીકલી"માંનું જે અવતરણ પાછળ જોઈ આવ્યા તેમાં છેવટે સ્પષ્ટ જણાવ્યા પ્રમાણે એ વાચક કહી જ દે છે કે આપણા નવા કવિઓ "પોતાના કસબના પ્રારંભિક નિયમોનો અભ્યાસ પણ કરવાની તકલીફ લેતા નથી." આ બધું જોયા પછી આપણને એ કેટલું સત્ય લાગે છે! આપણા કવિઓને પણ એ કેટલું સીધી રીતે લાગુ પડે છે!

હવે કવિતાનો આ જ "કસબ" આપણા પ્રાચીન અર્વાચીન શિષ્ટ કવિઓએ આપણી ગુજરાતી ભાષાની કવિતાઓમાં પણ પાળ્યો છે કે નહીં, અને એ સૌની કવિતામાં અર્થાનુસારી લય સાથે લયાનુસારી અર્થ પણ સંલગ્ન થવા પામ્યો છે કે નહીં, તે પણ ઉદાહરણોથી જોઈએ.

આપણા આદિકવિ નરસિંહ મહેતામાંથી તો શું શું લઈએ? પણ એકાદ બે ઉદાહરણો જ લઈ જોઈએ:

(૧)

જ્યાં લગી આતમા તત્ત્વ ચીન્યો નહીં, ત્યાં લગી સાધના સર્વ જૂઠી;
માનુષદેહ તાહરો એમ એળે ગયો, માવઠાની જેમ વૃષ્ટિ વૂઠી.

શું થયું સ્નાન સેવા ને પૂજાથકી? શું થયું ઘેર રહી દાન દીધે?
શું થયું ધરી જટા ભસ્મ લેપન કીધે? શું થયું વાળ લોચન કીધે?

× × × ×

એ સૌ પરપંચ છે પેટ ભરવાતણા, આતમારામ પરિબ્રહ્મ ન જોયો;
ભણે નરસૈંયો કે તત્ત્વદર્શન વિના રત્નચિંતામણી જન્મ ખોયો.

(૨)

ઘડપણ કેણે મોકલ્યું, જાણ્યું જોબન રહે સૌ કાળ: ઘડપણ૦
ઉમરા તો ડુંગર થયા રે, પાદર થયાં પરદેશ;
ગોળી તો ગંગા થઈ રે, અંગે ઊજળા થયા છે કેશ.—
નહોતું જોઈતું ને શીદ આવિયું રે, નહોતી જોઈ તારી વાટ;
ઘરમાંથી હળવા થયા રે, એની ખૂણે ઢળાવોને ખાટ.—
નાનપણે ભાવે લાડવા રે, ઘડપણે ભાવે શેવ;
રોજ ને રોજ જોઇએ રાબડી રે, એવી બળી રે ઘડપણની ટેવ!—

આ કાવ્યોમાં જુદા જુદા ઢાળ છે, પણ તેમાં જોશો કે જે ઢાળ લીધો છે તેના લયને અનુસરતો જ અર્થ પણ રાખ્યો છે. ચરણના જ્યાં જ્યાં વિભાગ પડે છે, ત્યાં ત્યાં વિચારના–અર્થના પણ વિભાગ પડે છે. ઝૂલણા છંદની લાંબી પંક્તિમાં ચોથા સંધિ પછી સ્પષ્ટ યતિ આવે છે, ત્યાં લય થોભે છે, તો તે જ પ્રમાણે ત્યાં અર્થનો વિભાગ પણ અટકે છે. "જ્યાં લગી" ચરણની શરુઆતમાં છે, તો પ્રથમના યતિ પછી તુરત "ત્યાં લગી" મૂકીને વાક્યનું અનુસંધાન સાધ્યું છે. "શું થયું" ચરણને પ્રારંભે ખાસ ભાર માટે મૂક્યું છે, તે "શું થયું" ચરણના બીજા વિભાગના પ્રારંભે પાછું આવે છે. જો એ વચમાં કે બીજે કોઇ ઠેકાણે મૂકીએ તો ભાવદર્શનની ઠોક છૂટી પડે, અને કડીઓ વચ્ચે જે સમતોલતા જળવાયેલી છે તે પણ રહે નહીં.

બીજા ઉદાહરણમાં પણ એ જ રચનાચાતુર્ય છે, અને ચરણ ચરણના વિભાગમાં સંપૂર્ણ અર્થ વહેતો રહે છે. ઉમરા–પાદર, નહોતું–નહોતી,

ઘર–ખૂણો, નાનપણે,–ઘડપણે એ વિરોધી જોડકાં પણ ચરણના વિભાગોના પ્રારંભમાં યથાયોગ્ય મુકાયેલાં છે, તેથી ભાવની સ્પષ્ટતા થાય છે, અને લય પ્રમાણે જ અર્થ પણ વહે છે. આ રચનાચાતુર્ય કેવી સ્વાભાવિક કળાથી સધાયું છે તે પણ જુઓ. અને ભાષા તો કેવી સરલ અને મિષ્ટ છે! શબ્દોની વર્ણસગાઈ પણ સારી રીતે રાખેલી છે. કવિતાને મોહક અને રંજક કરવાનો એ કવિનો કીમિયો છે. ખાલી અર્થ પછી તે ગમે તેટલો ઘન હોય તે 'કવિતા' બનાવતો નથી. કવિતામાં ઘણું ઘણું હોવું જોઈએ, પણ આનંદસ્વરૂપ તો તે પ્રથમ હોવી જ જોઇએ. તે વિના તે શ્રોતાના સ્મરણમાં અમરપણે છપાઇ જતી નથી.

નરસિંહ મહેતાના સમકાલીન કવિ ભાલણમાંથી ઘણાં સુંદર ઉદાહરણ મળી શકે તેમ છે. ભાલણ સંસ્કૃતનો પંડિત હતો, એણે બાણભટ્ટની "કાદંબરી" નો ગુજરાતી કવિતામાં અનુવાદ કીધો હતો, એ અનુવાદમાં સ્વાભાવિક રીતે જ સંસ્કૃત શબ્દો પુષ્કળ આવે તેમાં નવાઈ નથી; પણ એનાં બીજાં કાવ્યોમાં તો એની ભાષા ઘણી સાદી અને સરળ છે: એક જ સાંભળીએ:

મોરલી વાય છે રે વૃંદાવનમાં શ્રીગોપાળ,
મોરલી સાંભળવા જઇએ.
ગૌ તૃણ ચરતી રહી, સાંભળે માંડી કાન;
આકાશે ચાલે નહીં, થંભી રહ્યાં વિમાન.—મોરલી.
મૃગલાં મીટ માંડી રહ્યાં, વૃક્ષતણાં ન હાલે પાન;
મોરલી રાગ રંગે સાંભળીને, યોગેશ્વર ચૂકયા ધ્યાન.—મોરલી.
યમુનાજળ હાલે નહીં, સૂર્ય રહ્યો સ્થિર સ્થાન;
મોરલી સુણતાં મોહી રહ્યાં, સાંભળી સુંદિર ગાન.—મોરલી.

આ કાવ્યમાં પણ અર્થ કેવો લયાનુસારી વહે છે તે જુઓ. ચરણોના વિભાગ પ્રમાણે જ સંપૂર્ણ ભાવાર્થવાળા વાક્યના વિભાગ પણ પાડેલા છે, "મૃગલાં મીટ માંડી રહ્યાં" જેવી શબ્દોની સુંદર વર્ણ-

સગાઈ પણ અહીં તહીં રાખેલી છે. આ કાવ્યની કલ્પના એની પછીના કવિઓએ અને દયારામ સુદ્ધાંએ ઝીલેલી છે.

અને નરસિંહ મહેતાના ને ભાલણના સમયની જોધપુરની દીકરી ને ચિતોડની વહુ સાધવી મીરાંબાઈની હૃદયવીંધતી ગુજરાતી કવિતાઓથી કોણ અજાણ્યું છે? "પ્રભુ ગિરિધર નાગર" ના અખંડ વહાલમાં વીંટાઈ ગયેલી એ સાધવી કવયિત્રીનાં સેંકડો ભજનો તેમ જ કેટલાંક લાંબાં કાવ્યો હજી પણ ગુજરાતના સમાજમાં જીવતાં જાગતાં રહેલાં છે. એનું નીચલું જાણીતું ભજન સાંભળો:

મુજ અબળાને મોટી મીરાત બાઈ, શામળો ઘરેણું સાચું રે.—
વાળી ઘડાવું વિઠ્ઠલવર કેરી, હાર હરિનો મારે હૈયે રે;
ચિત્તમાળા ચતુરભુજ ચૂડલો, શીદ સોનીઘેર જઈયે રે!—મુજ.
ઝાંઝરિયાં જગજીવન કેરાં, કૃષ્ણજી કલ્લાં ને કાંબી રે;
વીંછુવા ઘૂઘરા રામનારાયણના, અણવટ અંતરજામી રે.—મુજ.
પેટી ઘડાવું પુરુષોત્તમ કેરી, ત્રિકમ નામનું તાળું રે;
કૂંચી કરાવું કરુણાનંદ કેરી, તેમાં ઘરેણું મારું ઘાલું રે.—મુજ.
સાસરવાસો સજીને બેઠી, હવે નથી કાંઈ કાચું રે;
મીરાં કહે પ્રભુ ગિરિધર નાગર, હરિને ચરણે જાચું રે.—મુજ.

આનાથી વધુ મધુર કવિતા કઈ જડશે? વિઠ્ઠલવર માટે આરપાર તાલાવેલી એવી લાગેલી છે કે ભજનિકા જે જે ઘરેણું ઘડાવે છે તે ઘરેણાના નામાક્ષરવાળો જ વર તેને જડી આવે છે, અને એ ઘરેણાંને રાખવાની પેટી તથા તેની કૂંચી પણ એ જ વિઠ્ઠલવરથી જીવતી જાગતી બને છે. શામળા વગરનું તો તેને બધું જ કાચું લાગે છે. અંતર્યામી અહીં બહિર્જામી પણ થયો છે. ચરણે ચરણે વર્ણસગાઈ ઉપરાંત લયાનુસારી અર્થ સચોટ રીતે રાખેલો છે. સાચી કવિતા હૃદયમાંથી નીકળી સોંસરી પરહૃદયને વીંધે છે. કવિને એ વીંધતાં આવડવું જોઈએ. સચ્ચાઈ અને નિર્મળતા જ બધી કળાની કસોટી છે. જે થોડી ઘણી પ્રતિભા હોય તે દંભ અને ડહોળાણમાં અદૃશ્ય રહી

જાય છે, અને જોનાર ડહોળાયેલા જળથી સુગાઇને પોતાની દૃષ્ટિ ત્યાંથી ફેરવી લે છે. શ્રોતા ને વક્તા વચ્ચે રસનો સંવાદ જામે તો જ વક્તાનું વક્તવ્ય સફળ થયેલું ગણાય, એ વિષે અઢારમી સદીના જૈન કવિ ઉદયરત્ન જેણે અનેક મોટા રાસ લખેલા છે તેના "ધર્મબુદ્ધિ મંત્રી અને પાપબુદ્ધિ રાજાના રાસ"માં નીચલા દોહરા લખેલા છે, તે સમજવા જેવા છે:

વક્તા વચનામૃત જરિ,[1], શ્રોતા ઊખર[2] ખેત;
બીજ વાવ્યું જાયે બળી, તિહાં કિમ ઉપજે હેત.
શ્રોતા જિહાં રસ વેલડી, વક્તા વાણી નીર;
સુમતિ–નીકે કરી સિંચતાં, થાયે ગહર ગંભીર.
રસિયા સહુ કો રાસના, રસની ન લહે રીત;
નવરસના જે અતિ નિપુણ, પામે તે સુણી પ્રીત.
શ્રોતા વક્તા બે જિહાં, સરખા હોય સુજાણ,
કવિ ચતુરાઈ તો લહે, પ્રગટે રસની ખાણ.

આમાં શ્રોતાવક્તાનો સંબંધ બહુ સારી રીતે બતાવેલો છે. શ્રોતા તે રસની વેલી છે ને વક્તાની વાણી તે પાણી છે; એ વાણીને સુબુદ્ધિની નીકમાંથી વહાવીને તે વેલીને સિંચતાં તે ખીલી નીકળે છે. શ્રોતા ને વક્તા બેઉ સરખા સુજાણ હોય ત્યાં જ કવિની ચતુરાઈની કદર થાય અને ત્યાં જ રસની ખાણ પ્રગટે. વક્તા પોતાના વક્તવ્યને સદ્બુદ્ધિ-પૂર્વક પ્રગટાવે અને રસિક શ્રોતા તે ગ્રહણ કરીને આનંદ મેળવે, ત્યાં જ તે "વાણીનાં નીર"ની સફળતા કહેવાય. આપણે જે અહીં કહીને ચર્ચી રહ્યા છીએ તે જ આ જૈન કવિએ બે સદી પર કવિત્વમય વાણીમાં આબાદ કહ્યું છે. દોહરા કેવા સરળ છે, ભાષા તે વેળાની છતાં કેવી સુઘડ ને શિષ્ટ છે, વર્ણસગાઈ પણ દરેક દોહરામાં વાણીને મધુર કરે છે, અને કવિતાનો અર્થ પણ લયાનુસારી જ રાખેલો છે. મૂળથી જ આપણી ભાષાની કવિતામાં વાણીના આ અલંકારો

---

૧. ઝરે? ૨. ખારાટવાળી જમીન.

આપણા સેંકડો પૂર્વગામી કવિઓએ શોભાવેલા છે. આપણે અહીં બ્રાહ્મણધર્મી હિંદુ કવિઓ, જૈનધર્મી કવિઓ, મુસ્લિમ ઓલિયાઓ, પીરો ને શાયરો, તેમ જ પારસી કવિઓ થઈ ગયા છે, પણ બધાએ આ બાલભાષા જ વાપરેલી છે, અને બધાની કવિતામાં એ જ પ્રસાદ અને એ જ વાણીમાધુર્ય જડે છે. અપવાદો ઘણા યે હશે, પણ જ્યાં જ્યાં આ ધોરી માર્ગથી કવિતા આડપંથે વહી છે, ત્યાં ત્યાં તેને લોકસમાજે ખંખેરી કાઢી છે, અને લોકહૃદયમાં તે કદી વસી નથી.

આજ અઢીસેં વર્ષ થયાં વડના જેવો ગુજરાતી સમાજમાં છાઈ પથરાઈ રહેલો, શબ્દે, રીતે અને હૃદયે આપણો સાચો ગુજરાતી મહાકવિ પ્રેમાનંદ ભટ્ટ આપણી ભાષાને અનેકવિધ લાડ લડાવી ગયો છે. અનેકાનેક દેશીઓમાં ને છંદોમાં એણે પોતાનાં કાવ્યો ને આખ્યાનો કર્યાં છે, તેમાં ગુજરાતી વાણીનું માધુર્ય ને સૌંદર્ય અનેકાનેક કળાથી એણે દીપાવ્યું છે. એના રાજમહેલમાં ક્યા ક્યા ઓરડાઓમાં અને ઝરૂખાઓમાં હું તમને ફેરવી લાવું તે સમજાતું નથી. જેવો પ્રસંગ, જેવો રસ, તેવું સ્વરૂપ એની વાણી મહારાણી ધારણ કરે છે. એના રસવહનમાં ડૂબકી મારીને કોણ પ્રસન્ન થયા વગર બહાર નીકળ્યું છે? જ્યાં એની કળાનાં દર્શન માટે સેંકડો ચૂંટણી થઈ શકે ત્યાં કઈ એકાદ ચૂંટીને દર્શાવવી? પણ પ્રત્યેક ગુજરાતી અભ્યાસ કરતો બાળક, યુવાન કે વૃદ્ધ એની "નળાખ્યાન" માંની નીચલી કરુણ કવિતા તો હૃદયમાં કોતરી રાખીને ફરે છે, તે જ આપણે અહીં ફરી સ્મરીએ:

વૈદરભી વનમાં વલવલે, અંધારી રાત;
ભામિની ભય પામી ઘણું, એકલડી રે જાત.—વૈદરભી.
રસનાએ નામ જ નળતણું મુખ જપતી રે જાય;
શુદ્ધ નથી રે શરીરની, ભાંજે કંટક પાય.—વૈદરભી.
રોઇ રોઇ રાતી આંખડી, ભરે આંસુ નીર;
નયણે ધારા બબ્બે ઝરે, વહે અંગ રુધિર.—વૈદરભી.

* * *

આ કવિતામાં સંસ્કૃત શબ્દો કાંઈ ઓછા નથી, પણ તે બધા ભાષાના ચલણી શબ્દો થઈ ગયેલા છે, અને તે એવી રીતે મુકાયેલા છે, કે તેના અર્થ વાક્યની બીજી રચનાથી આપોઆપ સમજાઈ જાય તેમ છે. ચરણ ચરણના વિભાગોમાં પણ લયાનુસારી અર્થ રાખેલો જ છે. વર્ણસગાઈ તેમ જ ઝડઝમક પણ છે. આમાં કવિતા નથી કે રસ નથી એમ કયો સાક્ષર કહેવા નીકળશે? અને છતાં તે કેટલી લોકપ્રિય છે! રસને વહેવડાવતાં આવડે તો લોકપ્રિયતા તો હાથવેંતમાં છે. ભાષાને ન સમજાય તેવી કીધાથી કાંઈ તેમાં ઊંચી કવિતા સમાતી નથી. ખરી મહત્તાની સાથે દંભને ને આડંબરને તો વેર હોય છે. અંગ્રેજીમાં એક જાણીતી ઉક્તિ છે કે "The greatest thoughts are the simplest, and so are the greatest men," એટલે મહાન વિચારો સરલમાં સરલ હોય છે, અને તે જ પ્રમાણે મહાત્માઓ પણ સરલમાં સરલ હોય છે. દંભથી ને આડંબરથી કાંઈ મહત્તા લાવી શકાતી નથી. આત્મામાં હશે તો જ કાર્યમાં મહત્તા આવશે.

હવે આપણી કાચી કાયાના સુવર્ણને ઘાટ આપીને ઘડનારા સોની અખાભગતની વાણી પણ સાંભળીએ. કેટલાક એની વાણીને કઠોર કહે છે અને ગણે છે, પણ એનાં બધાં કાવ્યો જોતાં એ વાત ખરી નથી. અખાએ સંસારને ગાયો નથી, એણે મનુષ્યભાવના સાગર ડહોળ્યા નથી, એણે નવરસભર આખ્યાનો લખ્યાં નથી: એને તો દંભી સાધુઓ અને ભગતોના પ્રપંચ ઉઘાડા પાડવા હતા, અને સંસારમાં જે પ્રભુને નામે વેપાર ચાલતો હતો તેની અપ્રામાણિકતા ઉઘાડી પાડવી હતી. અખોભગત મહાવેદાંતી હતો, છતાં એ કવિ તો હતો જ, પછી ભલે એ પોતાને જ્ઞાની કહેવડાવે. એની કવિતામાં બહુ ઠેકાણે ચમત્કાર છે, અને દૃષ્ટાંતોનો, ઉપમાઓનો ને ઉત્પ્રેક્ષાનો તો એ ભંડાર છે. વેદાંતને પ્રાકૃત દૃષ્ટાંતોથી સમજાવવા એણે ખૂબ શ્રમ લીધો છે, અને ઘણી વેળા એની ભાષા વેદાંતના મૂળ પારિભાષિક શબ્દોથી લદાઈ જાય છે, ત્યારે સામાન્યજનને તે સમજવાની અઘરી પડે છે. છતાં એના છપ્પા—જે ખરી રીતે ચોપાઇની ચાલનાં છ ચરણો છે—તે જન-

સમાજમાં સારી પેઠે પ્રસરી ગયા હતા, અને તેમાંની પુષ્કળ પંક્તિઓ કહેવતરૂપે થઈ ગઈ છે. એની વાણીની સચોટતાની સાખ એથી બીજી શી હોય? એના "અનુભવબિંદુ"માંના ઘણા ખરા છપ્પાઓમાં તો આંતરપ્રાસ પણ છે, અને તેમાં કવિતા ઘણી સારી રીતે ઘડાયેલી છે. એની "અખેગીતા"માં એણે "હરિગીત છંદ"ની દેશી "પૂર્વછાયા" નામે લખેલી છે, તેમાં એની વાણી સરલતાથી વહી રહે છે. એમાંથી એકાદ ઉદાહરણ અહીં સાંભળીએ:

જેમ મેઘનાં બિંદુ નાનાં મોટાં, રેલાઈ પૃથ્વીએ પડ્યાં,
તેમ માયાને મન સહુ જ સરખું, જે પ્રાયે પોતાનાં ઘડ્યાં.
જેમ અર્ણવ ન જાયે ઊછળી, જો નવસેં નવાણું નદી ભળે;
સિંધુ થયો સરિતા સ્વરૂપે, તે માટે બાધી ગળે.
મ્હાલે માયા અનંત રૂપે, પણ અલ્પજ્ઞને ભાસે ભલી;
જેમ બાળકીનાં ધંધોલીયાં, રમે અનંત પ્રકારે એકલી.
કહે અખો સહુ કો સુણો, જો આણો માયાના અંતને;
તો આપોપું ઓળખો, ને સેવો હરિગુરુ સંતને.

આમાં પણ લયાનુસારી અર્થ સારી પેઠે સચવાયેલો છે, અને બધું મોટે ભાગે સ્પષ્ટ છે. નહીં સમજાય તેવા શબ્દો કોઈ નથી. અખાની વાણીમાં મિતાક્ષરતા બહુ છે, છતાં ખરી રીતે જોતાં તે ક્લિષ્ટ નથી; વેદાંતના ગહન વિચાર અને તેના પારિભાષિક શબ્દો જોતાં ક્લિષ્ટ લાગે, છતાં તે તેવી નથી, અને સહજ પ્રયત્ને તે સમજાય તેવી છે.

અને સામળભટ્ટની વાણી તો સર્વાંશે સરલ જ છે. કવિ દલપતરામની કવિતાના અભ્યાસીને તો તુરત જણાય છે કે દલપતરામના કાવ્યગુરુ તો સામળભટ્ટ હતા. સામળની બધી શબ્દકળા દલપતરામે પોતાની કવિતામાં ઉતારેલી છે, તે અનેક દૃષ્ટાંતોથી દેખાડી શકાય તેમ છે. વર્ણસગાઈ તો સામળભટ્ટમાં પંક્તિએ પંક્તિએ છે ને દલપતરામની કવિતામાં પણ છે.

પણ આપણા બધા મોટા કવિઓમાં સૌથી મધુર વાણી તો દયારામની જ. ગુજરાતી ભાષાના માધુર્યનો અર્ક તો દયારામે જ પૂરેપૂરો

ખેંચેલો છે. દયારામ કવિ ભારતદેશની અનેક ભાષાનો જ્ઞાતા હતો. એ ધુરંધર પંડિત હતો, અનેક શાસ્ત્રોનો જાણકાર હતો, પોતે સંગીતશાસ્ત્રી હતો અને અનેક સંગીતસુરોની નવીન રચના એ કરી જાણતો હતો. એણે ઘણી ગરબીઓ નવીન રચેલી છે. દયારામની ભાષા પ્રૌઢ છતાં ઘણી સ્પષ્ટ અને સચોટ છે. ભાષાના શબ્દોનું સંગીત એણે આપણી સમક્ષ બહુ ચાતુર્યપૂર્વક ઉપજાવી દેખાડ્યું છે. આપણા આધુનિક કવિઓ નાનાલાલે અને કાન્તે દયારામની વાણીનાં ઝરણાંનાં જ મધુર પાણી પીધેલાં છે. દયારામનાં સેંકડો ગીતો, ભજનો, અને એની ગરબીઓ તો આજ સુધી જનસમાજનું, નરનું કે નારીનું, મોંઘું વાણીધન છે. એનું "માતા જશોદા ઝુલાવે પુત્ર પારણે" વાળું ધોળ ગુજરાતમાં અતિ લોકપ્રિય છે, તે જ એકલું સાંભળીને જુઓ કે તેમાં વાણીને કેવી હુલાવેલી છે, ને લયાનુસારી અર્થ તેમાં કેવો ઓતપ્રોત રહેલો છે. પ્રાચીન કવિઓમાંથી વિશેષ ઉદાહરણો આપવાની અહીં હવે જગ્યા નથી.

આધુનિક ગુજરાતી કવિતા કવિ દલપતરામ અને કવિ નર્મદાશંકરના કાળથી શરુ થયેલી ગણીએ, તો કવિ દલપતરામની કવિતામાં તો પ્રાચીન બાલભાષાનો દોરો જેવો ને તેવો પરોવાયેલો છે, અને પદ્યરચનાની સરલતા અને સ્પષ્ટતા જેવી ને તેવી રહેલી છે. સંસ્કૃત છંદો પણ તેમણે બહુ સરલ ભાષામાં લખેલા છે, અને "વેનચરિત્ર" માંની દેશીઓ તો જાણે આપણે પાછાં પ્રાચીન આખ્યાનો વાંચતા હોઇએ તેવી જ છે. કવિ નર્મદાશંકરની રચનાકળા દલપતરામના જેવી ખીલેલી નહોતી, એને તો બધું ઘણું ઘણું કરવાનું હતું, અને અનેક ક્ષેત્રોમાં ઘૂમવાનું હતું, એટલે પદ્યરચનાની કળા એની કવિતામાં તો બહુ ઠેકાણે અધૂરી જ માલમ પડે છે. દલપતરામને સાધુ દેવાનંદ સ્વામી જેવા કવિગુરુ મળ્યા હતા, તેમ નર્મદાશંકરને કોઈ તેવો સિદ્ધ કવિગુરુ મળ્યો નહોતો, એટલે એણે તો પોતે જ એમથી તેમથી રચનાકળાના ઉપલગ નિયમો જાણી લઇને કવિતા રચવા માંડી હતી. પણ ધીમે ધીમે એની વાણીમાં પણ સ્પષ્ટતા અને સરલતા વધતી

ગયેલી દેખાય છે. એટલે દલપત-નર્મદની કવિતામાં સામાજિક સુધારો, દેશભક્તિ, નવી કેળવણી આદિ નવા નવા વિષય છેડાયા હતા, પણ વાણીની સરલતાને લીધે લોકસમાજમાં તો એ બન્ને કવિઓની કવિતા સારી પેઠે પ્રસરી હતી. બીજા ઘણા કવિઓ હોવા છતાં ઓગણીસમી સદીના ઉત્તરાર્ધમાં તો એ જ બે કવિઓનું આધિપત્ય હતું.

એમની પછી તો અંગ્રેજી કેળવણી લીધેલા ગ્રૅજ્યુએટ કવિઓ થયા, તેમાં અંગ્રેજી કવિતાની રીતિ તરફ ગુજરાતી કવિતાને પ્રથમ વાળીને લઈ જનાર મુખ્ય કવિ સદ્ગત નરસિંહરાવ ભોળાનાથ હતા. અંગ્રેજી સાથે સંસ્કૃત ભાષાના પણ એ અભ્યાસી હતા, એટલે એમની કવિતાથી ગુજરાતીમાં નવા નવા સંસ્કૃત શબ્દોની ભરતી થવા માંડી. તેમ છતાં પણ પદ્યરચનાનો કેટલોક અભ્યાસ એમણે કવિ દલપતરામ પાસે કીધેલો હતો, એટલે એમણે પોતાની વાણીનું વહન તો સ્પષ્ટ જ રાખ્યું હતું, અને એમની કવિતામાં લયાનુસારી અર્થ બહુધા સારી રીતે વહે છે. એમણે સંસ્કૃત પ્રાકૃતના રૂપમેળ અને માત્રામેળ છંદોની સાથે દેશીઓ ને ગરબીઓ પણ ઘણી લખેલી છે. પણ એમની ભાષામાં સંસ્કૃત શબ્દો બહુ વધારે વપરાયેલા હોવાથી, તથા કવિતાની રીતિ શુદ્ધ ગુજરાતી પરંપરાની નહીં પણ સંસ્કૃત ને અંગ્રેજી શૈલીની રાખ્યાથી, એ કવિતાને તથા લોકસમાજને અંતર પડતું ગયું. વિશેષે તો એમના વખતથી કવિતા સર્વલક્ષી મટીને આત્મલક્ષી થતી ચાલી, એટલે પ્રાચીન કવિઓનાં આખ્યાનોમાં પ્રજાની અનેક વ્યક્તિઓના જુદા જુદા ભાવ તેમના સંસારનાં અનેક સુખદુઃખ સાથે વીંટળાયેલા કવાયેલા હતા, તે સમાજને સાંભળવાના મળતા બંધ થયા, તેથી માત્ર વૈયક્તિક ઊર્મિકવન તેમને ઘણું આકર્ષી શક્યું નહીં.

કલાપીએ સંસ્કૃત છંદો અને ગઝલના ફારસી પદ્યપ્રકારો પોતાની કવિતા માટે કામમાં લીધા છે, પણ એની વાણી સરલ અને મધુર

હોવાથી અને ઘવાયેલા પ્રેમ જેવો સર્વાનુભવરસિક વિષય હોવાથી તેની કવિતા યુવાન વર્ગને વધારે આકર્ષી શકી છે. ગઝલોમાં સહેલા ફ્રારસી મૂળના શબ્દો હોવાથી સમાજને તે સમજવામાં મુશ્કેલ નહોતી. એની પદ્યરચનામાં ઝાઝી કળા નથી, પણ સરલતાનો તથા લયાનુસારી અર્થનો મુખ્ય ગુણ છે, અને તેથી જ તે હજી પણ શ્રોતાને આકર્ષી શકે છે. કાન્તમાં કળા દીપી નીકળે છે, અને એમની વાણી પણ–એમના ખાસ સંસ્કૃત શબ્દોના વપરાટ છતાં લયાનુસારી અર્થવાળી અને રચનાવિધાનમાં સરલતાથી વહેતી હોવાથી દીપે છે. પણ વિદ્વાનો સિવાય જનસમાજમાં તો તે વિશેષ પ્રસરી નથી. અંગ્રેજી કવિ હુઝમૅનના જેવા જ કાન્ત પણ મને લાગે છે. એમણે થોડી પણ સુંદર કવિતાઓ રચી છે.

ઇસુની વીસમી સદીની પહેલી પચ્ચીશીમાં જે કવિએ ગુજરાતની ઊગતી પ્રજાને વધારે મુગ્ધ કીધી છે, તે આપણા કવિ નાનાલાલ છે. રચનાની વિચિત્રતા છતાં એમની પ્રતિભાએ એમને સુંદર વિજય અપાવ્યો છે. એમની લોકપ્રિયતાનો મુખ્ય આધાર એમના "નાના નાના રાસ" ઉપર જ રહેલો છે. લોકહૃદયને એમણે સારી રીતે પારખ્યું છે. ગુજરાતનું મુખ્ય અને વિશિષ્ટ ધન, સાહિત્યમાં તો, ગરબી ગરબા અને રાસનું જ છે. કવિ દલપતરામની કવિતાનું બધું માધુર્ય ભાષાની પ્રૌઢિ અને શિષ્ટતા સાથે આ તેમના અમર પુત્રની કવિતામાં વિશેષ પ્રસરી રહ્યું છે. કવિ નાનાલાલ ગુજરાત–કાઠિયાવાડમાં સારી પેઠે ફ્રરેલા છે, એટલે જનસમાજમાં રાસના કયા કયા ઢાળ લોકપ્રિય છે, તેનો એમને પ્રત્યક્ષ અનુભવ છે. અને એ જૂના રાસના ઢાળમાં જૂના મધુર શબ્દોની મોહની રેડીને એમની પ્રતિભાનું નવું તેજ એમણે રેડેલું છે, અને તેથી જ તે રાસ નવા ઊગતા સમાજમાં લોકપ્રિય પણ થઈ પડ્યા છે. જોકે સંસ્કૃત છંદોમાં લખાયેલી એમની ઘણી કવિતાઓ જનસમાજમાં પ્રવેશી શકી નથી, તોપણ એમના અપદ્યાગદ્યની રચનામાં હું જણાવી ગયો છું તેમ ભાવાર્થના કકડા એક પછી એક સ્પષ્ટતાથી આવતા હોવાથી વાચકને કે શ્રોતાને એમની

વાણી સમજી શકાય તેવી લાગે છે. ખરી શુદ્ધ કવિતાની વાણી તો પદ્યમાં જ ઊતરી શકે, એ આપણે પહેલી રેખામાં અનુભવી આવ્યા, અને કવિતાનો પૂર્ણ આનંદ તો પદ્યમાં જ થયેલા ભાવદર્શનથી મળી શકે; છતાં આજકાલની પદ્યમાં લખાયેલી કર્કશ, ક્લિષ્ટ, અને કઠોર કવિતા જેમાં અર્થ લયાનુસારી બનીને વહેતો જ નથી, તેના કરતાં તો આ અપદ્યાગદ્યમાં મુકાયેલી કવિ નાનાલાલની વાણી શ્રોતાને સમજાય તેવી તો છે જ; અને એ સમજાય છે, તેથી જ શ્રોતા તેનો ભાવાર્થ ચોક્કસ દરજ્જે ઝીલી શકે છે, જોકે એમના રાસમાં મળતો કવિતાનો પૂર્ણ આનંદ તો આ અપદ્યાગદ્યમાં મળતો જ નથી, કે મળી શકવાનો પણ નથી. એમના જેવા સમર્થ કવિનું વિપુલ કાવ્યઝરણું અપદ્યાગદ્યની રેતીના રણમાં પડીને શોષાઈ ગયું છે, એ આધુનિક ગુજરાતી કવિતાને મોટામાં મોટી ખોટ ગઈ છે, અને તેને મોટામાં મોટો અન્યાય પણ થયો છે, એમ મારું પ્રામાણિક માનવું છે.

કવિ નાનાલાલના રાસગરબાઓને જનસમાજમાં ઝિલાતા જોઈને એમની પછી ઘણા કવિઓએ એ ક્ષેત્રમાં ઝંપલાવ્યું છે. એમાંના મોટા ભાગના રાસલેખકોથી રાસગરબાનાં મુખ્ય તત્ત્વો પકડાયાં જ નથી, તેમ જ તેમના કવનમાં કશી નવીનતા કે રસવૈવિધ્ય નથી. રાસની રચનાકળામાં પણ તેમની હથોટી બેસતી નથી. રાસની રચનામાં પણ પંક્તિના સંધિ પાડીને પછી તેમાં શબ્દરચના લયાનુસારી અર્થ સાધતી રાખવી જોઈએ. વળી મોટે ભાગે રાસમાં સંસ્કૃત શબ્દોનું ભરણું ઘણું કર્યાથી બધું ઔચિત્ય માર્યું જાય છે. વ્યવહારમાં જેમ પ્રસંગ પ્રસંગના પોશાક જુદા હોય છે તેમ પ્રસંગ પ્રસંગનું ભોજન પણ જુદું હોય છે. એ બધું સચવાય ત્યારે જ ઔચિત્ય આવે છે. કવિ નાનાલાલ પછી સ્વ. બોટાદકરે રાસના ક્ષેત્રમાં ઘણી લોકપ્રિયતા મેળવી છે, અને તેમની પછીના લેખકોમાં શ્રી કેશવ. હ. શેઠ અને શ્રી મૂળજી પિતાંબર શાહ એ બન્ને કવિઓએ કેટલાક સુંદર રાસ આપણને આપ્યા છે, અને એમના ઘણા રાસ લોકપ્રિય થયા છે. સમાજને કવિતા નથી જોઈતી એમ કોઈ કહી શકે નહીં. કવિતાની સિદ્ધ બનેલી રીતે

કવિતા લખો તો જનસમાજ તે જરૂર વધાવી લેશે. માત્ર નવીનતાના કે વિદ્વત્તાના દંભને માટે કવિતાને નામે લઘુગુરુનાં ખોખાં ઊભાં કરશો તો કોઈ તેને આંખીને જોવા ઇચ્છશે નહીં.

હજારો વર્ષથી કવિતા ગેયતાના માધુર્યમાં જ વહી છે, અને તે સદા એમ જ વહેશે, કેમકે ગેયતા જ એની પ્રકૃતિ છે. એની રચના-કળામાં શુદ્ધ સંગીતની સગાઈ છતી છે જ, છતાં તેનું વ્યક્તિત્વ તો તે રાખી રહી શકી છે. "સંગીતની સગાઈ કેવળ તોડી નાખો, કવિતા-માધુર્ય તો જુદું હોય છે, કવિતાને ગેયતાનું કામ નથી," એવા એવા વાદ કવિતાનો આખો ઇતિહાસ જોતાં મિથ્યા લાગે છે. કવિતાના મુક્ત વહન માટે ગેયતા તો બંધનરૂપ છે, એ કહેવું જ યથાર્થ નથી. જાણીતા આધુનિક સફળ અંગ્રેજ કવિ અને વિવેચક હેન્રી ન્યુબોલ્ટ એના "New Paths on Helicon" નામના આધુનિક કવિતાઓના સંગ્રહવાળા પુસ્તકમાં એક ઠેકાણે એ જ વિષય પર ટીકા કરતાં કહે છે કે "The truth is very different; song is itself a natural gesture, an instinctive means of expression; and a civilization which can dispense with it would be artificial in a very unfortunate degree" એટલે "આ વિષયમાં સત્યદર્શન તો કેવળ જુદું જ છે; ગીત તો કુદરતનો જ સ્વયં હાવભાવ છે, અને તે જ ઉદ્ગારનું સહજ સાધન છે; અને જે સંસ્કૃતિ ગીત વિના લઈ ચલાવે તે અતિ અનિષ્ટ હદ સુધીની કૃત્રિમ જ બની રહેશે." એથી જ મારું કહેવું છે કે કવિતાના પ્રદેશમાં વખતોવખત ગમે તેવા વાયરા વાયા છતાં ગેયતાને કવિતાથી કોઈ પણ છૂટી પાડી શકશે નહીં. ગેયતાને છૂટી પાડવા મથનાર પોતે જ કવિતાથી છૂટો પડી જશે, અને તેનું શુષ્ક કવન કવિતાને આંગણે એકઠી થયેલી ધૂળના જેવું વળાઈ જશે.

પદ્ય એ કવિત્વનું શરીર છે, એટલે તે સપ્રમાણ અને સુસંવાદી રહેવું જોઇએ. આપણે પ્રથમ જોઈ ગયા તેમ કવિતાના ભાવદર્શન માટે

નિયમિત લયની જરૂર છે, એટલે કવિતાના પ્રાણરૂપ રક્તને તેના પદ્યશરીરમાં તાલબદ્ધ વહેતું રાખવું જોઇએ. પદ્યની પંક્તિઓનું ખોખું લઇને તેના અમુક બીબામાં શબ્દોની લઘુગુરુ શ્રુતિઓ નિયમસર ગોઠવી દીધાથી એ ખોખું કવિતાનો ખરો દેહ બનતું નથી. જેમ પ્રાણી શરીરના ધડ, માથું, હાથ પગ વગેરે વિભાગો શરીરયંત્રના ઘડી રાખેલા નિયમ પ્રમાણે જ કુદરતમાં ઘડાય છે અને તેને યોગ્ય ઠેકાણે જ મુકાય છે, અને એ શરીરને જીવંત ને ક્રિયાવાન રાખવા એ શરીરના મુખ્ય સંચાલક હૃદયમાંથી રક્તને સતત વહેવડાવવામાં આવે છે, તેમ જ કવિતાના સ્થૂલ દેહ પદ્યને પણ નિયમમાં ઘડવાની અને તેને જીવંત ચેતનરૂપે રાખવાની આવશ્યકતા હોવાથી કવિત્વની વાણીને અમુક નિયમમાં જ વહેવડાવવી પડે છે. એટલે જ કવિતાની વાણીના અર્ધાંગને પદ્યના લયને અનુસરતું રાખવું જ જોઇએ. લયને અર્થની સંલગ્નતા નહીં જામે, તો પદ્ય અર્થથી જુદું પડીને લંગડું બની જાય, અને અર્થ ગદ્યના ખભા પર ચાલતો લાગે. પદ્યની ખાસ જરૂર કવિતા માટે શા અર્થે છે તે જો કવિ નહીં સમજે તો પછી મુએલા પ્રાણી જેવી કવિતા પણ મુએલી જન્મે, અને તેને કવિતાપારખુ સાચું લોકહૃદય અડે નહીં ને દફનાવી દે.

હવે રા. ઠાકોરના "અગેય" માર્ગદર્શનથી શુદ્ધ ગેય રૂપમેળ છંદોમાં કવિતા રચતા આપણા છેક આધુનિક નવીન કવિઓની કવિતામાંથી બે ચાર ઉદાહરણો લઇને ઉપર જણાવેલું વક્તવ્ય સ્પષ્ટ કરીએ. કવિઓનાં નામ દેવાની હું કશી જરૂર જોતો નથી, કેમકે આવી રચના એ આજકાલના બધા નવીન કવિઓની "અગેય" કવિતાની પ્રતિનિધિરૂપ જ છે. સુણીએ:

(પૃથ્વી છંદ)

સચેત, રસપ્રાણ, આદિપ્રભુ અર્ધનારીશ્વર
કૃપાળુ અદના શરીર મહીં જેહ વાસો વસ્યો,
વિરાટ, અવિભક્ત, એક, પણ આ શરીરે રહી

લહે અડધિયું ન સ્થૂલ નિજ તોય–ને એહને
તમા જ કશી સ્થૂલની?—ચિતસ્વરૂપ, ચિત્તાન્તરે
દિશેદિશ થકી સ્ફુરંત અણુઆથમ્યા રૂ્હે ઝીલી
કરેલ રસનાદ જેહ, કરવા હજી જે વળી
ભવેભવની સંગિની
મીઠી પ્રણયપંખિણી ઉરશી સારસી સંગમાં.

આપણે પાછળ મોટામોટા અંગ્રેજી ને ગુજરાતી કવિઓની કવિતાઓનાં ઉદાહરણો જોઈ આવ્યા, તેમાં ને આ કહેવાતી કવિતામાં ઉઘાડો ફેર છે, એમ શું મારે અહીં કહેવાની જરૂર છે? જો લેખક કહે કે આ તો "અગેય કવિતા" છે, તો આપણે પૂછીશું કે એ શું "બ્લૅંક વર્સ" જેવા આવૃત્ત સંધિવાળા પાઠ્ય કરી શકાય તેવા છંદમાં રચાયેલી છે? એ તો અનાવૃત્ત સંધિવાળા સુગેય અને પંક્તિને છેડે મહાયતિવાળા "પૃથ્વી છંદ"માં લખાયેલી છે, અને શ્રોતા તો કવિને એ છંદને અનુરૂપ કવિતા આપતો જોવાની અપેક્ષા રાખે છે. તેને બદલે આ તો ગદ્યની જેમ, અને તે પણ અટપટા અન્વયથી લખાયેલા ગદ્યની જેમ, છેક નવ પંક્તિ સુધીના એક જ વાક્યમાં ગમે તેમ લંબાઇને પડેલી છે. પ્રથમની બે પંક્તિ તો ઠીકાઠીક છે, અને શ્રોતા ત્યાંસુધી તો અર્થને ઝીલી શકે છે. પણ પછી?—પછી તો "પૃથ્વી છંદ"ના લયમાં માત્ર સાત પંક્તિસુધી સ્થૂળ લઘુગુરુ શ્રુતિઓનાં ખોખાં જ સચવાયેલાં છે, અને કવિતાનો અર્થ તો તદ્દન જુદો જ વહે છે અને પંક્તિપંક્તિના લય સાથે તે સંલગ્નતા પામતો જ નથી. પંક્તિઓમાં વાક્યના કકડા ગમે તેમ પાડેલા છે, અને મારીકૂટીને અર્થ બેસાડવા માત્ર "પૃથ્વી છંદ"નું ખોખું જ રાખેલું છે. છંદ જીવતો જાગતો બનતો જ નથી. અને જે શ્રોતા પ્રેમાનંદભટ્ટની કે કવિ નાનાલાલની કવિતા પણ સમજી શકે તે શ્રોતાને આ કહેવાતી ભારે અર્થઘનત્વવાળી કવિતાની આ સાત પંક્તિઓનો અર્થ બેસાડવા અને સમજવા તેને કેટલી વખત વાંચવી કે સાંભળવી પડશે? આખા વાક્યનો અન્વય પણ પાધરો બેસતો નથી. પ્રામાણિક

માન્યતાથી સ્પષ્ટ કહેવું જ પડે છે કે આ માત્ર "અર્થઘનત્વ-વાળી ઊંચી કવિતા"ના વર્ગમાં બેસવા માટેની દેખાદેખીના ને દંભના જ ખેલ છે! સાચી કવિતા કદી એવા કઢંગા સ્વરૂપમાં વહે જ નહીં. આ તેા સારા ગદ્યથી એ બહુ કઢંગી રચના છે. ન તેા એ ગદ્ય રહ્યું, અને પદ્યના ખેાખા છતાં ન તેા એ ખરી રસમય કવિતા બની! ખરું જોતાં આ બધી વિરૂપતા રૂપમેળ "પૃથ્વી છંદ"ને આભારી છે. એ જ કવિની નીચલી સુંદર પંક્તિએા પણ સાંભળેા:

આભઝરૂખેથી તારલિયાની રજકણ વેરી રૂપેરી;
મારે ખેાબે નાવી એક કણી યે, અંધારી રહી મુજ શેરી!
પ્રભુ! મારી ઝેાળી ઝૂલે રે ભીખારી!
હૈયાની હાથ ધરીને કટેારી, ઘર ઘર અલખ પુકારી;
દેવે ન દીધું તે જગને બારણિયે ના રે જચ્યું સુખકારી!
પ્રભુ! મારી ઝેાળી ઝૂલે રે ભીખારી!

શ્રોતા તેા સમજી જ ન શકશે કે આ બન્ને કૃતિએાનેા લેખક એક જ હશે! "પૃથ્વી છંદ"વાળી પેલી તેા જાણે ખરી ગુજરાતી કવિતા જ લાગતી નથી. અને આ બીજી? એ તેા જાણે બાપદાદેથી ઊતરી આવેલી આપણી ખરી ગુજરાતી "કુટુંબી" કવિતા! આમાં સુંદરતા છે, મધુરતા છે, કવિત્વ છે, લયાનુસારી અર્થ છે, અને સાચી જીવતી કવિતાનું આ સર્જન અર્થાનુસારી લય મેળવવામાં ને લયાનુસારી અર્થ વહેવડાવવામાં કવિનું ઝળકી ઊઠેલું ચાતુર્ય આપી શકે છે.

અને એક બીજા નવીન કવિ જે પેાતાને કાવ્યવિવેચક માની લે છે, તેની આ 'અગેય' કવિતાની પદ્યરચનાનેા નમૂનેા પણ જોઈએ:

અતૃપ્ત, અવિમુક્ત, આર્ત તવ જિન્દગીના તટે
રડી હૃદય હા પડે, તવ ગભીર ઔદાર્યની
સદા વહત શીત સૌમ્ય બલિદાન સ્રોતસ્વિની-
તણાં વિમલ વારિને નયન ધારું, ના રાચવું,

વિલાસવું ન, હર્ષ, સૌખ્ય, રસધામ આંહી ન રે,
ન રે ક્યહીંય પ્રાણનો વિમલ શુદ્ધ ઉત્કર્ષ રે,
મહા કરુણ કારમું જગતવૃત્ત ભાળું, દ્રવું.

આ સાત લીટીમાં જ શ્રોતાનું મસ્તક ભમી જાય, તો ૧૭૧ પંક્તિ એવી જ સાંભળતાં તેને ઉન્માદ થાય તો નવાઈ નહીં. એમાં બે લીટીમાં ત્રણ વખત 'રે' અને તેની બે લીટી અગાઉ 'હા' આવ્યાથી, બે પંક્તિમાં બે 'તવ,' હિંદી વ્યાકરણરૂપે 'વહુત,' ત્રીજી પંક્તિને છેડે 'સ્રોતસ્વિની' અને એ મહાયતિ પછી ચોથી પંક્તિના પ્રારંભમાં 'સ્રોતસ્વિની'નો છઠ્ઠી વિભક્તિનો પ્રત્યય 'તણાં' જુદો પાડીને મૂક્યાથી, 'ના રાચવું' કહી પછી તુરત 'વિલાસવું ન' એવી એવી કળાની ઉચ્ચતા દર્શાવ્યાથી આ કવિતાનું 'અર્થઘનત્વ' આ કવિને મતે એકદમ વધી ગયેલું લાગતું હશે. અસ્તુ. અને આ તો વળી મૂળ લખેલી કવિતાને "સુધારેલી" છાપી છે. આ પણ અનાવૃત્ત સંધિનો સુગેય "પૃથ્વી છંદ" છે. એમાં ઉપરનાં ઉદાહરણોમાં બતાવ્યા પ્રમાણે લયાનુસારી અર્થ તો રખાયો જ નથી. આવી રચનાને કાવ્ય-કળાનું નામ આપવું તે શું કવિતાનું જ અપમાન કરવા જેવું નથી? કયો રસિક શ્રોતા આવી કવિતામાંથી રસ ને આનંદ પામશે કે તે શોધવા જશે? થોડી પંક્તિઓ વાંચી રસભંગ થઈને તે છોડી દે તેમાં તેનો વાંક છે? એમ નથી કે આ પંક્તિઓનો લેખક સદા એવું જ લખે છે, પણ આ તો ઉપર જણાવ્યું છે તેમ ચોક્કસ વર્ગની કે તેના આચાર્યની અમીદૃષ્ટિ પામવા દેખાદેખીએ ને વગર સમજે ઘસડી મારેલું છે. એ લેખકે આપણી શુદ્ધ પરંપરાની ઘણી સુંદર કવિતાઓ લખેલી છે, અને આ વિપથ જતી વળાણને છોડી દઈને કવિતાને ધોરી માર્ગે તે પોતાનું ભાવદર્શન કરે તો તેમાં શું નાનમ આવી જાય છે? એ અવળો માર્ગ શુદ્ધ કવિતાનો નથી જ; એ તો અશક્તિમાંથી અને કાવ્યહીનતામાંથી પડેલો છે. આવી રચનામાં લયની ને અર્થની કોઈ પણ જાતની સમતોલતા રહી શકતી નથી, અને જ્યાં સમતોલતા ને સપ્રમાણતા જ જાય, ત્યાં કળા જ ક્યાંથી રહેશે?

આવાં અનેક ઉદાહરણો આ "અગેય" વર્ગના બધા નવીન કવિઓની કવિતામાંથી મળી આવશે, અને મોટે ભાગે આવું લખાય ત્યારે રસિક શ્રોતાને તો આઘાત જ થાય, કેમકે એવી શુષ્ક, માત્ર લઘુગુરુ શ્રુતિ સાચવીને ઊભા કરેલા પદ્યના ખોખામાં ઉતારેલી કવિતામાં શ્રોતાને કવિનું ભાવદર્શન, એ ભાવદર્શન કરવાની શુદ્ધ કળામય રીતે, અનુભવાતું નથી, ને તે રસભંગ થાય છે. કવિએ કવિતાની રચનાકળાનાં અંગોનો અભ્યાસ સૂક્ષ્મબુદ્ધિથી કરવો જોઇએ. પોતાના શિષ્ટ અને વિજયી પુરોગામી કવિઓની જે કવિતાઓ અમર થયેલી છે, તેની રચનાકળાનું પૃથક્કરણ કરીને તેના વિજયનાં કારણો શોધી કાઢવાં જોઇએ, કેમકે એકલું કવિત્વ ગમે તેટલું ઊંચું હોય તે તો કવિનું મન જ અનુભવી શકે. એ કવિત્વને વ્યકત કરવા તે જ્યારે તેને દેહરૂપ આપવા જાય ત્યારે ત્યાં રચનાકળાનું મહત્ત્વ કવિત્વના જેટલું જ અગત્યનું ગણાવું જોઇએ. શ્રોતા આગળ તો કવિને કળાવિધાયક લેખે જ પ્રગટ થવું પડે છે. કવિની પેલી પરંપરાગત બધી નિરંકુશતા છતાં કવિત્વને તો કળાબંધનમાં જ સ્વેચ્છાથી બંધાવું પડે છે. સૂર્યનાં કિરણમાં સાત રંગ છે તે સૂર્યના પ્રકાશમાં તો આપણે જોઈ શકતા નથી, પણ એ કિરણો જ્યારે વાદળની અમુક કળામય રચના બની હોય ત્યારે જ તેમાં ઓતપ્રોત પરોવાઈ જઇને સપ્તરંગી ઇંદ્રધનુષ્યનું ચમત્કારમય સૌંદર્ય તેમાંથી ઝળહળી ઊઠે છે, કે એ કિરણો કાચના કળામય લોલકમાં ઝિલાતાં તેમાંથી પણ એ ઇંદ્રધનુષ્યના જેવા સપ્તરંગો ઝૂલા ખાતા દીપી નીકળે છે. ખરું છે કે કિરણ વિના ઇંદ્ર-ધનુષ્ય ઉત્પન્ન થતું નથી, પણ તેમ એ કિરણને યોગ્ય કળાથી ઝીલનાર સ્થૂળ વસ્તુ–વાદળ કે લોલક–વગર એ ઇંદ્રધનુષ્યનો ચમત્કાર દૃશ્ય થતો નથી કે તેનું મનોહારી સૌંદર્ય પ્રગટી શકતું નથી.

એક સૂક્ષ્મ વાત કવિએ તેમ જ કવિતાના વિવેચકે પ્રથમ જાણવા જેવી છે. કવિતા ભાવપ્રધાન કે ભાવનાપ્રધાન કે વિચારપ્રધાન હોય, પણ તે પ્રથમ શુદ્ધ કવિતા તો જોઇએ જ. અને એવી શુદ્ધ કવિતા પૂર્ણસ્વરૂપે પ્રગટવા માટે કવિતાવાણીનાં બન્ને અંગ–શબ્દ અને અર્થ–

સમતોલ અને અન્યોન્યપૂરક હોવાં જોઇએ. ગણિતની ચોકસાઇથી લઘુગુરુ શ્રુતિનાં ને તાલનાં સ્થાન પદ્યના ખોખામાં બરાબર સચવાયેલાં હોય, અને તેમાં કવિ પોતાનો વિચાર સમાવે, છતાં ખોખું નિર્જીવ રહીને એક બાજુએ ઢળે, અને કવિત્વ બીજી બાજુએ પળે, એટલે કવિતાની સંપૂર્ણ રસદાતા મૂર્તિ ખડી થાય જ નહીં. આ રેખામાં સમજાવેલી લયાનુસારી અર્થની વાત આપણા કોઈ વિવેચક કરતા નથી, અને લઘુગુરુ સચવાયા એટલે પદ્ય ઘડાઈ ગયું એમ માની લઇને ગમે તેવો કાચોપાકો ઘાટ ઘડનારને ઉત્તમ પદ્યકારની પદવી તે આપી દે છે. પણ કવિતાની પ્રતિભારૂપે અર્થ ગમે તેવો ઊંડો ને આહ્‌લાદકારક હોય છતાં તે પદ્યરચનામાં લયને અનુસરીને ઉતારવામાં ન આવ્યો હોય તો બધી પ્રતિભા છૂટી પડે છે, અને કવિતાનું શરીર પાંગળું ને કઢંગું બને છે. ઉત્તમ અંગ્રેજી લિરિકોના "The Golden Treasury of Songs and Lyrics" નામના સંગ્રહના પ્રખ્યાત સંપાદક એફ. ટી. પાલ્ગ્રેવ એની ચૂંટણીના સંબંધમાં જણાવતાં લખે છે કે "That passion, colour, and originality cannot atone for serious imperfections in clearness, unity or truth," એટલે "કવિતામાં વિશદતા, એકતા કે સત્યનિષ્ઠાની ગંભીર ક્ષતિઓ હોય તો કવિતાના ભાવાવેગ, રંગતરંગ અને મૌલિકતા તેને ઉગારી શકતાં નથી." મતલબ કે કવિતાના આત્મરૂપ ભાવાવેગ મૌલિકતા વગેરે કવિતાના અર્થને લગતા ગુણો ગમે તેટલા પ્રૌઢ હોય છતાં તે રચનાકળામાં ગંભીર ક્ષતિવાળી હોય તો તેને સંપૂર્ણ કવિતા લેખે ગણી જ શકાય નહીં. કેટલાંયે વર્ષોથી હું આ કહેતો આવ્યો છું, તે કાંઈ મારો અધૂરો અભિપ્રાય નથી, પણ દુનિયાના ઉત્તમ કાવ્ય વિવેચકોનો જ અભિપ્રાય છે.

અને આ બધું જાણ્યા–અનુભવ્યા પછી, અને દુનિયાની અનેક ભાષાઓમાંની ઉત્તમ કવિતાઓમાંના આ નિયમોની અને ગુણોની પૂરી પિછાન કીધા પછી, તેમ જ આપણી પોતાની ભાષાની પ્રાચીન અર્વાચીન કવિતાઓના ઉત્તમ નમૂનાઓમાં પણ એ જ વિધિ અને

એ જ ભાષાસરણી, એ જ સરળતા અને એ જ સ્પષ્ટતા, એ જ સૌંદર્ય અને એ જ માધુર્ય નિહાળ્યા અને આસ્વાદ્યા પછી જ્યારે કર્કશ, કઢંગી, લયત્રુટિત, અવિશદ, ક્લિષ્ટ, અને અનાકર્ષક કાવ્યરચના આપણી નવીન કવિતાઓમાં હું જોઉં છું, ત્યારે સ્વાભાવિક રીતે જ મારા હૃદયને આઘાત થાય છે. ખાસ કરીને એટલા માટે કે આપણા કેટલાક નવીન કવિઓમાં ખરેખરી સુંદર પ્રતિભા છે, અને જ્યારે જ્યારે તેઓ પોતાના આચાર્યોના વિપથ માર્ગદર્શનના ઑથારમાંથી જરા છૂટીને આપણી પરંપરાગત મધુર રચના જેવી જ રચનાકળા બતાવે છે, ત્યારે ત્યારે તેમની એ પ્રતિભા તેમાં થોડીઘણી ક્ષતિ છતાં પણ સુંદર રીતે ખીલી ઊઠેલી હું જોઉં છું. જે કહેવાતી 'અગેય' કવિતાની કઢંગી રચના પાછળ કાલક્ષેપ કરીને ગુજરાતી કાવ્યસાહિત્યને તેમ જ પોતાને તેઓ અન્યાય કરે છે, તેમાંથી તેમને બચાવી લેવાની અને તેમની પ્રતિભાની કદર આજની ને આવતી કાલની ગુર્જર પ્રજામાં વિશાળપણે થઈ શકે એવા ખરા સદ્ભાવથી ને સ્નેહથી તેમની સેવા કરવાની તક મેં કડવાશ વહોરી લઇને પણ સાધી છે. સત્ય પ્રથમ કટુ લાગે છે, પણ તે જ ખરેખરું ગુણકારી છે. મારા નવીન કવિબંધુઓ પોતાનાં કીર્તિસ્વપ્ન વિખેરાઈ જવાના ડરથી મારા વકતવ્યને વિરોધી ભાવમાં ગણે છે, અને હું કાં તો તેમની ભારે અર્થઘનત્વભરી કવિતા સમજતો નથી કે ગેરસમજથી તેમની કદર કરતો નથી, એમ સમજે છે ને કહે છે, તે તેમની ભૂલ છે. તેમનામાં પ્રતિભા છે, છતાં તે વિપથ જતાં સ્પષ્ટ રીતે લોકહૃદયથી સમજાતી નથી ને કદર થયા વિનાની પડી રહે છે, તેનું કારણ તેઓ હજી પોતે જ સમજ્યા નથી, કે તેમના કાવ્યગુરુઓ પણ એ જાણતા ન હોવાથી તેમને સમજાવી શકતા નથી; એટલે તેમની કીર્તિ વધે, તેમની કવિતા સર્વાંગસુંદર બનીને લોકહૃદયમાં વસે, ને તેની પૂરતી કદર થાય, એ શુભ હેતુથી જ પૂરા સ્નેહથી ને સદ્ભાવથી અહીં આ વ્યાખ્યાનોમાં મેં કવિતાની રચનાકળાનું તલસ્પર્શી વિવરણ ઐતિહાસિક રીતે કીધું છે, અને મારી શક્તિબુદ્ધિઅનુભવ અનુસાર આ વિષય

અહીં બની શકતી વિશદતાથી સમજાવવાનો મેં પ્રયત્ન કીધો છે. આડમાર્ગે જતી વસ્તુઓ ને વિધિઓ પરની ટીકાથી એ વિધિના ચાલકો પ્રત્યે મારે કશો રાગદ્વેષ હોય તેમ માની લેવાનું નથી. સૌ પોતાની મર્યાદા મુજબ પોતાના જ્ઞાનનો લાભ જનબંધુઓને આપે છે, અને તેમ જ એ વ્યકિતઓએ પણ એક રીતે કંઈ ને કંઇ સેવા આપેલી જ છે, તેનું મને ભાન છે, અને તેમના પ્રત્યે મારું માન પણ છે. પણ મેં પ્રથમ કહ્યું છે તેમ વ્યક્તિ કરતાં સત્ય માટે અને આપણી સંસ્કૃતિના પ્રતિનિધિરૂપ આપણા સાહિત્ય માટે મને વધુ માન અને મમત્વ છે, એટલે મારા સ્પષ્ટ વકતૃત્વથી જો કોઈ પણ સાહિત્યબંધુને વસમું લાગ્યું હોય તો હું તેની માફી જ ચાહું છું.

ઘણા સાહિત્યબંધુઓને તેમની કૃતિઓમાં દોષ બતાવવામાં આવે ત્યારે પુરોગામી શિષ્ટ કવિઓની કવિતામાં પણ એ દોષ છે, એમ સગર્વ દેખાડે છે. પણ બે દોષથી તે દોષ ગુણમાં ફેરવાતો નથી, અને દોષ તે દોષ જ છે. માનવમાત્ર દોષને પાત્ર છે, પણ દોષ જાણ્યા પછી તે સુધારવામાં જ કર્તવ્ય છે, અને “અમે તો નિરંકુશ કવિ છીએ, માટે એવા દોષની દરકાર નથી કરવાના” એવા મિથ્યાભિમાની વચનોથી દોષ ચાલુ રાખવાના મમત્વમાં તો માનવતા પણ નથી. દોષને સુધારતાં જ માનવ દિવ્યતા તરફ આગળ વધે છે.

કવિતા તો સાહિત્યનું ઉત્તમાંગ છે, માટે જ તેની રચનાની સર્વાંગસિદ્ધિ માટે કવિએ એક કળાકાર લેખે સતત મંથન કરવાનું છે. કવિતાની ભાષાસરણી સ્પષ્ટ અને સરળ રાખ્યા છતાં તે શુદ્ધ અને લોકોત્તર હોવી જોઇએ. વ્યાકરણના નિયમો તોડાય તો ભાષાશુદ્ધિ રહે નહીં. આજકાલ તો શબ્દોની—અને તે પણ તત્સમ સંસ્કૃત શબ્દોની તોડફોડ પણ કવિતામાં લઘુગુરુનાં માપ જાળવવા થાય છે. એ શું બતાવે છે? પદ્યરચનાકળાની કચાશ અને સ્વભાષાની અધૂરી ઓળખાણ. શબ્દોની તોડફોડ અને લયાનુસારી અર્થ રાખવાની અશક્તિ મોટે ભાગે કવિતાના વિષયને અનુકૂળ થઈ પડે તેવો

અર્થાનુસારી લય કવિ ચૂંટી શકતો નથી તેને જ આભારી છે. માત્ર ચાર પાંચ સંસ્કૃત છંદમાં લખે તો જ ઊંચી અર્થઘનત્વભરી કવિતા ગણાય, એ ખોટી માન્યતામાં આ બધા દોષોનું મૂળ છે. સાચું કવિહૃદય હશે તો કવિતાના વિષયનું વહન તેને અનુકૂળ લયમાં જ ઊતરશે ને વળશે. કવિની ચતુર કળાદૃષ્ટિ વિષયને બહુલાવે તેવો જ છંદ ચૂંટી કાઢશે, અગર પોતાની શોધનબુદ્ધિથી કવિ નવો જ છંદ પણ ઉપજાવી લેશે. આજ સુધીના સેંકડો છંદો કવિઓએ એમ જ ઉપજાવેલા છે. માટે જ હું ફરીથી આગ્રહ સાથે કહું છું કે પદ્યરચના માટે પ્રથમ અર્થાનુસારી લય ચૂંટાવો જોઇએ, અને પછી લયાનુસારી અર્થ રાખીને કવિતાની રચના થવી જોઈએ. તેમ કીધાથી જ કવિતાની અણદીઠ અરૂપ પ્રતિભા સુંદર જીવંતસ્વરૂપમાં શબ્દબદ્ધ થઈ દૃષ્ટિગોચર તેમ જ શ્રવણસુભગ થશે. એમ થશે ત્યારે જ કવિની પ્રતિભા સર્વાંગ-સુંદર ઝળહળી ઊઠશે, અને તેના સર્જક કવિની કદર થવા સાથે તેને તેનું યોગ્ય સ્થાન પણ મળશે.

કવિતાની રચનામાં શબ્દોનું સ્થાન મૂલ્યવંતું છે, અને તે જાળવવા માટે કવિને ઔચિત્યબુદ્ધિની ઘણી અગત્ય છે. કવિતાના પ્રકારો જેવા કે મહાકાવ્ય, નાટ્યકાવ્ય, ખંડકાવ્ય, આખ્યાનકાવ્ય, લઘુકથાકાવ્ય, સંગીતકાવ્ય, ગીત, ગરબી, રાસ વગેરે અનેક છે, એટલે એ પ્રકારે પ્રકારે કવિતાની ભાષાસરણી તેને અનુકૂળ રાખવામાં કવિની ચતુરાઈનું કામ છે. દેશકાળપ્રસંગને અનુસરીને જ ભાષાસરણી રાખવી જોઇએ, અને તેને અનુકૂળ આવતા શબ્દોની જ પસંદગી કવિએ કરવી જોઇએ. બધા જ પ્રકારોમાં બ્રહ્મની ને વેદાંતની વાતો થાય નહીં, તેમ જ પ્રૌઢિ કે અર્થઘનત્વને નામે ભારી સંસ્કૃત શબ્દોનો, કે માધુર્યને નામે લઘુતાવાચક લાડીલા શબ્દોનો, ઉપયોગ કરી શકાય નહીં. કવિએ પ્રત્યેક પળે અને પ્રત્યેક પ્રસંગે ઔચિત્ય પાળવાનું છે, અને સમાજ આગળ એણે જે વાણીભોજન પીરસવાનું છે તે પ્રસંગાનુકૂળ બને, તેવું રચનાચાતુર્ય રાખવાનું છે. એ ઔચિત્ય નહીં પાળ્યાથી ગમે તેવી વિચારની ને કલ્પનાની ઉચ્ચતા હોવા છતાં કવિતા નિષ્ફળ જાય છે,

અને કવિ નિરાશ થાય છે. પ્રૌઢ વિષયનાં પ્રૌઢ છંદોલયમાં રચાયેલાં કાવ્યોમાં જેમ લાડીલા શબ્દો પ્રતિકૂળ છે, તેમ રાસ, ગરબા, ગીત વગેરેમાં અતિસંસ્કૃત કે દુર્બોધ શબ્દો પણ પ્રતિકૂળ હોઇ અનર્થવાચક છે. જુદા જુદા રસના વહન માટે પણ તે તે રસને પોષક શબ્દોની ચૂંટણી થવી જોઇએ. એ બધું જોવા ને જાણવા માટે આપણા નવીન કવિબંધુઓને ને ઊગતા કવિઓને આપણા શિષ્ટ કવિઓની તેમ જ અંગ્રેજી શિષ્ટ કવિઓની નવરસરચના ધ્યાનથી જોઇ જવાને હું વિનંતિ કરું છું. પ્રાચીન કવિઓનો અભ્યાસ તેમનાં કાવ્યોનાં અનુકરણ કે અનુસરણ જ માત્ર કરવા માટે યોજવા હું કહેતો નથી, પણ કવિતા કરવા માટે કવિને કેવી કેવી સામગ્રી મેળવવી પડે છે, અને તેનો કેવા ઔચિત્યથી ઉપયોગ કરવો પડે છે, તેનું સદ્જ્ઞાન કવિ તેમાંથી પામી શકે, અને પોતાની કળાને ચતુર્મુખ કેળવીને પુષ્ટ કરી શકે. ઉતાવળે અને ગમે તેમ ઠોકીઠાકીને છંદના ખોખામાં અનુચિત રીતે કવિતાનો વિચાર બેસાડી દીધાથી કવિતા બનતી નથી. કવિતા રચવા જાય ત્યાં કવિ કળાકાર બને છે, તે કવિએ ભૂલવાનું નથી. કયો ખરો કળાકાર પોતાની કળાને અધૂરી ને અડવી દેખાડવા આતુર રહેશે? અંગ્રેજીમાં કહેવાય છે તેમ "Five per-cent of inspiration and ninety-five percent of perspiration" એટલે પાંચ ટકા પ્રતિભાપ્રેરણા અને પંચાણું ટકા પસીનો યા શ્રમ—એ જ કળાકારનું જીવન છે. શ્રમવિના તો કશુંય સાધ્ય નથી. કળાને સંપૂર્ણ સાધવાની પ્રત્યેક ખરા કળાકારની પવિત્ર ફરજ છે. કળાને સાચી રીતે સમજનાર અને પૂજનાર કળાની વિકૃતિ થયેલી જોઇને આઘાત પામે અને પોતાનું દર્દ દર્શાવે તે સ્વાભાવિક જ છે. પૂજારી પોતાની દેવપ્રતિમાને અપમાન થયેલું નહીં જ સાંખી શકે.

છેવટે, ગુજરાતના ઊગેલા તેમ જ ઊગતા કવિઓને તથા વિવેચકોને મારી નમ્ર વિનંતિ છે કે આ પદ્યરચનાકળા પર અહીં મારા અનુભવના ઉદ્ગારો કાઢ્યા છે, તે પર નિષ્કામવૃત્તિથી તેઓ વિચાર કરે, કવિતાના અને કવિતાની રચનાના મૂળ માટેનો તલસ્પર્શી

અભ્યાસ કરે, અને વ્યક્તિઓ પરની ટીકાને માટે નહીં પણ આપણા કાવ્યસાહિત્યની શુદ્ધિ જાળવવાના, અને તેની અનેકદિશ વૃદ્ધિ થવા સાથે આપણા નવીન કવિઓની ગુજરાતી જનસમાજમાં કદર કરાવવાના અને કીર્તિ બઢાવવાના શુદ્ધ હિતકારક હેતુથી મેં મારા પોતાના જીવનભર અભ્યાસનું ફળ તેમની આગળ આ મૂક્યું છે, તેને માત્ર વિરોધભાવથી ફેંકી નહીં દેતાં તેઓ ચાખી જોય, અને તેના ઉપચારથી તેના ગુણનો લાભ પણ મેળવી જોય. એક જ વર્તુલમાંની પરસ્પર પ્રશંસા એ મૈત્રીનું સદ્ભાવદર્શન હશે, પણ એ સાચી તુલના નથી, કે એવી પ્રશંસાથી સાચી અમર કીર્તિ મળતી નથી. વસ્ત્રનું જીવન તેના રંગ પર નહીં પણ તેના પોત પર આધાર રાખે છે, માટે જ કવિતાની વણાટ પાકી, દૃઢ અને સિદ્ધ બનવી જોઇએ, અને તે માટે એના પ્રત્યેક આડાઅવળા ધાગાની પણ દૃઢતા અને શુદ્ધિ હોવી જોઇએ. તે વિના તો કશું ટકવાનું નથી. અને એ સિદ્ધિ વિના પેલી કીર્તિની ઝંખના તો કદી ફળવાની નથી. બધા પ્રામાણિક પ્રયાસ કરીને એ પદ્યરચના પર પ્રભુત્વ મેળવતાં જ કવિની પ્રતિભા સર્વાંગસુંદર પ્રગટશે અને તેના પ્રેક્ષકને તેમ જ સર્જકને અલૌકિક આનંદ આપશે.

અને, જે પ્રતિભાને આપણે મૂર્ત સ્વરૂપ આપીને કાવ્યદેવી તરીકે આરાધીએ છીએ, તેને ભાંગ્યાંતૂટ્યાં અંગોવાળી ચીંથરેહાલ વસ્ત્રોમાં ઢંકાયેલી વિરૂપતા લેખે આપણે કલ્પીશું, કે દિવ્ય વસ્ત્રાભૂષણમાં સજાયેલી અલૌકિક ને અનુપમ સૌંદર્યમૂર્તિ લેખે તેનાં દર્શન કરવા ઇચ્છીશું, એ પ્રશ્નના ઉત્તર ઉપર આપણી કાવ્યકળાની હારજીતનો આધાર છે. હું તો એ દેવીની સર્વાંગસુંદરતાને જ પૂજી રહ્યો છું, અને તેને જ પૂજવા માટે મારા સર્વ કવિબંધુઓને વિનવી રહ્યો છું. એ ભક્તિની ધૂનમાં મારાથી બે બોલ વધુ બોલાઈ ગયા હોય તો તે આપણી દેવીની સુંદરતા અને પવિત્રતાની જાળવણી માટેના જ આગ્રહી ઉદ્ગાર ગણીને તેને ક્ષમાપાત્ર લેખવાની હું કૃપા યાચું છું; અને એ દેવીની સેવામાં અને એની ભક્તિની ધૂનમાં મારા અંતિમ

દિવસો ગાળતો, એનાં દર્શનમાં દૃષ્ટિ પરોવતો, એના અલૌકિક શબ્દ-રણકારમાં શ્રવણ સાધતો, એ દેવીની જ મારફતે પરમ નાદબ્રહ્મના સંદેશ ઝીલતો ને ઝિલાવતો, અને મારા ઊગતા કવિબંધુઓને પણ એની જ ભક્તિની ધૂનમાં લાગેલા જોઇને સંતોષ માનતો એ જ દેવીના "મધુર ધ્વનિના સ્વપ્નમાં આ જગતથી સરી જાઉં હું!" અસ્તુ!

પરિશિષ્ટ

મારાં પાંચે વ્યાખ્યાનોમાં વૈદિક આર્ષ છંદો માટે તેમ જ કાવ્યકાલના સંસ્કૃત રૂપમેળ છંદો માટે, પારસીઓના જૂનામાં જૂના ધર્મપુસ્તક અવેસ્તા ગાથામાંના છંદો માટે, ફારસી પદ્યરચના માટે, અંગ્રેજી અને બીજી યુરોપીય ભાષાઓની તેમ જ ગુજરાતી ભાષાની શબ્દશ્રુતિઓ પરના પ્રયત્ન (Accent) માટે જે કહેવામાં આવ્યું છે, તેના સમર્થનમાં આ પરિશિષ્ટમાં કેટલાક ખુલાસા કરવાની અગત્ય છે, કેમકે એથી આ વિષયો પર વિશેષ પ્રકાશ નાખી શકાય.

૧. વૈદિક આર્ષ છંદો

આ બધા છંદો વર્ણમેળ એટલે અક્ષરમેળ જ છે. પંક્તિઓમાં શ્રુતિઓની એટલે વર્ણની-અક્ષરની એકસરખી સંખ્યા, એ વર્ણમેળનું મુખ્ય લક્ષણ છે. એમાં હ્રસ્વ દીર્ઘ અક્ષરોનો કોઇ ખાસ મેળ નથી, સિવાય કે છેવટની એક બે કે ત્રણ ચાર શ્રુતિઓમાં કે કોઇ વચલી શ્રુતિમાં "સંકેતની બુદ્ધિથી" હ્રસ્વ દીર્ઘ વર્ણની કોઇક વ્યવસ્થા રખાય છે, અને છંદના પઠનમાં કે ગાવામાં લયને નિયમનમાં રાખવા ઉદાત્ત, અનુદાત્ત અને સ્વરિત જેવા સ્વરવિષયક પ્રયત્નો (Pitch accents) હોય છે. લયની સિદ્ધિ હ્રસ્વ દીર્ઘ શ્રુતિઓનાં બાંધેલાં સ્થિર રૂપથી નથી, પણ પ્રયત્ન સાથે તાલના મેલાપથી સાધવામાં આવે છે. યુરોપીય ભાષાઓમાં પણ મુખ્યત્વે આવા શ્રુતિમેળ છંદો જ છે, એટલે તેમાં શ્રુતિની ગણતરી અને શ્રુતિ પરના સ્વરભાર (પ્રયત્ન)નો તાલની શ્રુતિ સાથેનો મેલાપ જ લય સાધે છે.

આ માટે આપણા બંને પદ્યશાસ્ત્રીઓ, રણપિંગલકાર શ્રી. રણછોડભાઇ ઉદયરામ તથા શ્રી. કેશવ હ. ધ્રુવ, સ્પષ્ટતાથી ને વિસ્તારથી અનેક દૃષ્ટાંતો આપીને એમના પદ્યશાસ્ત્રના ગ્રંથોમાં યથાર્થ કહે છે કે વૈદિક આર્ષ છંદો બધા જ વર્ણમેળ છે. એને કદી પણ રૂપમેળ છંદો કોઇ પણ ખરા શાસ્ત્રીથી કહી શકાય નહીં. રૂપમેળમાં હ્રસ્વ દીર્ઘ વર્ણોની એટલે શ્રુતિઓની સ્થિર

બાંધણી હોય છે, એટલે હ્રસ્વ ત્યાં હ્રસ્વ જ શ્રુતિ રખાય અને દીર્ઘ ત્યાં દીર્ઘજ રખાય, અને હ્રસ્વ તે લઘુ–Short–ગણાય અને દીર્ઘ તે ગુરુ–Long–ગણાય. આવી જાતના રૂપમેળ છંદો શિષ્ટ (Classical) સંસ્કૃત પદ્યમાં જ છેક કાવ્યકાલમાં લખાયા છે ને તે આજ સુધી ચાલુ રહ્યા છે. બીજી કોઇ ભાષાના પદ્યમાં હ્રસ્વ દીર્ઘ સ્વરોને લઘુ ગુરુ ગણવામાં આવ્યા જ નથી.

જેને આપણે સ્વરો કહીએ છીએ, તે પ્રત્યેક સ્વર સ્વતંત્ર ઉચ્ચારવાળો છે. એમાં કોઇ લઘુ–Short–કે ગુરુ–Long–નથી. એના હ્રસ્વદીર્ઘપણામાં ગુણવાચક (Qualitative) ફેર છે, પણ માત્રાવાચક (Quantitative) કોઇ ફેર નથી.

લઘુ ગુરુ શ્રુતિઓ સ્વરના ફેરથી નહીં પણ કાલમાનના ફેરથી થાય છે, એટલે જે શ્રુતિ પર સ્વરભાર વિશેષ પડતાં તેના ઉચ્ચારણમાં જરા વિશેષ કાલ જાય તે ગુરુ–Long–શ્રુતિ, ને બાકીની સ્વરભાર વિનાની લઘુ–Short–શ્રુતિ સમજવી.

આ સ્પષ્ટતાથી હવે જોવામાં આવશે કે વૈદિક આર્ષ છંદો એટલે લઘુગુરુની અનિયમિત બાંધણીના છંદો તેના મૂળ પ્રયત્નો (Accents) જાણ્યા વગર કે વાપર્યા વગર તે વર્ણમેળ છંદો રહેતા નથી. એટલે જ એ છંદોને નિયમિત લયથી બાંધવા તેની શ્રુતિઓનાં હ્રસ્વદીર્ઘ રૂપો સ્થિર કરીને વેદકાલ પછી હજારો વર્ષ પાછળ આવેલા કાવ્યકાલમાં સંસ્કૃત કવિઓએ અને પિંગળ-કારોએ " રૂપમેળ " છંદો બાંધ્યા.

કોઈ પણ જાતના લયબિંદુની નિયમિતતા સિદ્ધ કર્યા વગર ગુજરાતીમાં " આર્ષ છંદો " લખવા હાસ્યાસ્પદ જ છે. એ આર્ષ છંદોનાં લયબિંદુ સાધતા 'પ્રયત્નો' ભુલાઇ ગયા, ત્યારે જ તેમાંની હ્રસ્વદીર્ઘ શ્રુતિઓ લય પ્રમાણે સ્થિર કરીને આર્ષ છંદો ત્રિષ્ટુભ્ ને જાગતમાંથી ઇંદ્રવજ્રા, ઉપેંદ્રવજ્રા અને વંશસ્થ છંદો રૂપમેળ કીધા. આ શાસ્ત્રીય વાત સમજ્યા વગર હવે આગળ વહેતી નદીના પ્રવાહને તેના પહાડી મૂળ પર પાછો ઊંચે ચઢાવવો એ અશક્ય અને અશાસ્ત્રીય છે.

અવેસ્તા-ગાથાના છંદો

આ છંદો પણ બધા વર્ણમેળ જ છે. પવિત્ર ગાથામાં આઠ, દસ ને બાર વર્ણના છંદો મુખ્ય છે. એમાં પણ વૈદિક છંદોની માફક કદી કદી વર્ણની વધઘટ આવે છે. એની સ્પષ્ટ સમજ માટે ભારતપ્રસિદ્ધ ભાષાશાસ્ત્રી (Philologist) ડૉ. એરચ જહાંગીર સોરાબજી તારાપોરવાળાનો "પારસી ધર્મગ્રંથ અવેસ્તાનો અને વૈદિક છંદોનો મુકાબલો" એ નામનો લેખ જોવો. તેમ જ ઉસ્તાદ એર્વદ કાવસજી એદલજી કાંગાના "ગાથા"ના ગુજરાતી અનુવાદવાળું પુસ્તક જોવું.

"ગાથા"ના છંદો બધા ગવાતા હતા, એટલે એમાં પણ સ્વરવિષયક પ્રયત્ન (Pitch accents) આવતા હોવા જોઇએ. એ પ્રયત્નોમાંના "સ્વરિત" પ્રયત્નનો ઉલ્લેખ અહુનવદ્ ગાથાના ૨૮ મા 'હા'ના ૧૦ મા છંદમાં છે, તેનું સંશોધન જાણીતા અવેસ્તા સ્કૉલર અને વૃદ્ધ ઉસ્તાદ શ્રી. બહેરામગોર તહેમુરસ અંકલેસરીઆએ કીધું છે, અને આ અવેસ્તામાંના પ્રયત્નો માટે એક વ્યાખ્યાન પણ તેમણે આપ્યું હતું, તે મુંબઇના જાણીતા પારસી દૈનિક "જામે જમશેદ"ના તા. ૪ થી નવેમ્બર ૧૯૩૮ ના અંકમાં પ્રસિદ્ધ થયેલું છે, તે વાંચી જવા આ વિષયના રસિકને હું ભલામણ કરું છું. અવેસ્તા-ગાથાના છંદો માટે તેમાં ઘણો પ્રકાશ પાડેલો છે.

ફારસી પદ્યરચના

ફારસી પદ્યરચના પણ સંધિઓમાં જ થયેલી છે, અને એના છંદો રૂપબદ્ધ લયમેળ છે. એ છંદો શિષ્ટ કાલના સંસ્કૃત છંદો જેવા શુદ્ધ રૂપમેળ નથી જ. ફારસી ભાષામાં શબ્દોમાં જ્યાં છેવટની શ્રુતિ દીર્ઘ નથી હોતી ત્યાં તે બહુધા વ્યંજન જ હોય છે. શબ્દોની અંતિમ શ્રુતિ કદી પણ સંપૂર્ણ સ્વર સાથની-સંસ્કૃતમાં જેને લઘુ કહે છે તેવી-હોતી જ નથી. એટલે પદ્યરચનામાં જ્યાં જ્યાં આ વ્યંજન શ્રુતિ આવે ત્યાં ત્યાં તેને જો લઘુ કરવી પડે તો તેમાં 'અ' સ્વર ખાસ પદ્યરચના માટે ઉમેરીને તેને લઘુ કરવામાં આવે છે. સંસ્કૃત રૂપમેળમાં તો કદી પણ વ્યંજન શ્રુતિને આખી લઘુ શ્રુતિ કરી શકાય જ નહીં. તેમાં તો બધાં રૂપ વાસ્તવિક જોડણી પ્રમાણે સ્થિર જ રહે, અને માત્ર વ્યાકરણના સંધિનિયમથી જ એક શબ્દનો છેલ્લો અક્ષર વ્યંજન હોય તો તેની પાછળના

શબ્દની પ્રથમ શ્રુતિ સ્વરની હોય તેની સાથે મળી જઈને તે શ્રુત થાય છે. ફારસી સ્વરોમાં ઝી, ઝબર્ અને પીશ્ એટલે અનુક્રમે 'એ,' 'અ' અને 'ઓ' એ હ્રસ્વ સ્વરો છે, અને તે સિવાયના 'આ,' 'ઊ' અને 'ઈ' એ દીર્ઘ સ્વરો છે. હવે ફારસી છંદોરચના કરતી વેળા સંધિ (foot) માંની ગુરુ (long) શ્રુતિને ઠેકાણે ફારસી હ્રસ્વ સ્વરોને ગુરુ કરીને ગુરુ તરીકે વાપરી શકાય છે, એટલે શબ્દોની વાસ્તવિક જોડણી તેમ જ તેના ઉચ્ચારને પદ્ય ખાતર દીર્ઘ કરીને લંબાવવા પડે છે ને તેને ગુરુ કહે છે. ફારસી પદ્યનો આ આચાર તેને શુદ્ધ રૂપમેળ છંદોમાં કદી પણ મૂકી શકે નહીં, એટલે જ હું એ છંદોને ને એ રચનાને રૂપબદ્ધ લયમેળ કહું છું.

વળી ફારસી પદ્યરચના પોતે માત્રામેળ નથી, પણ ફારસી છંદોને જ્યારે આપણી ગુજરાતી ભાષાના પદ્યમાં ઉતારીએ ત્યારે તેને કાં તો રૂપબદ્ધ લયમેળ—આપણી પ્રચલિત રૂઢિ પ્રમાણે—કરીએ, અથવા તેને માત્રામેળ કરવા પડે છે. કારણ એ છે કે જે ફારસી શબ્દો દિલ્, યાદ્, આરામ્ વગેરેમાં અંતિમ અક્ષરો વ્યંજન છે, ને તેમ જ ઉચ્ચારાય ને લખાય છે, તે જ શબ્દો ગુજરાતીમાં પ્રવેશ પામ્યા પછી ઉચ્ચારમાં વ્યંજન જેવા દ્રુત જ બોલાય છે, છતાં લેખનમાં તો તેની અંતિમ શ્રુતિઓ—દિલ, યાદ, આરામ—એમ પૂર્ણ સ્વર સાથે 'લઘુ' લખાય છે. એટલે ફારસીમાં 'દિલ્' ગુરુ શ્રુતિ ગણાય ત્યારે ગુજરાતીમાં 'દિલ' બે લઘુ શ્રુતિ ગણાય. એમ હોવાથી ફારસી છંદોને આપણે ત્યાં માત્રામેળ કરવા પડ્યા છે ને તે યથાર્થ છે. અને એક વેળા એ છંદો માત્રામેળ બનીને ગુજરાતી પદ્યમાં વપરાતા થયા કે પછી તેને ફારસી પદ્યના નહીં પણ ગુજરાતી પદ્યના નિયમો ને તેની રૂઢિ લાગુ પડે. ગુજરાતી પિંગળનિયમાનુસાર ફારસી છંદો ગુજરાતીમાં ઉતારતાં તે કાં તો રૂપબદ્ધ લયમેળ રાખી શકાય કે કાં તો માત્રાબદ્ધ લયમેળ કરી શકાય, અને તેમ કરતાં જે જે છૂટ ગુજરાતી કવિઓ પદ્યરચનામાં ભોગવતા આવ્યા તે બધી એ છંદોમાં પણ ભોગવી શકાય.

ગુજરાતી શબ્દોમાંના પ્રયત્નો

આ પ્રયત્ન એટલે Stress accent નો વિષય બરાબર રીતે સમજવા માટે ભાષાશાસ્ત્રનો અભ્યાસ કરવાની જરૂર છે. શિષ્ટ સંસ્કૃત ભાષામાં તો

શ્રુતિઓનાં 'રૂપ' સિદ્ધ કીધેલાં હોવાથી તેમાં પ્રયત્નનો પ્રશ્નજ ઊઠતો નથી, એટલે સંસ્કૃતપંડિતોને એ વિષયની માહિતી સ્વાભાવિક રીતે હોઈ શકે જ નહીં. એ પ્રયત્ન તમામ બોલાતી ભાષામાં બહુધા હોવો જ જોઇએ. એટલે એ પ્રયત્નના વિષયનો અભ્યાસ કરવા અને એને બરાબર સમજવા નીચલાં અંગ્રેજી યુરોપીય પુસ્તકોનો અભ્યાસ કરવાની અગત્ય છે:

1. H. Sweet's "Primer of Phonetics" and "History of English Sounds."
2. E. Sievers' and O. Jesperson's Books on Phonetics.
3. Brugmann's "Betonung" in his "Grundriss etc."
4. Ernst Meumann's "Philological Studies."
5. T. S. Ormond's "A Study of Metre."
6. Cary Jacob's "Foundations and Nature of Verse."
7. Dr. Peter Giles' Essay on "Accent" (આ નિબંધ છૂટો નહીં મળે તો "એન્સાઇક્લોપીડિયા બ્રિટાનિકા, ૧૩ મી આવૃત્તિ"માં પણ એ વાંચી શકાશે.)
8. Dr. Irach J. S. Taraporewalla's "Elements of the Science of Language" (University of Calcutta).

આપણી ભાષાના શબ્દોમાં પ્રયત્ન (Accent) નથી, કે ઘણો અછડતો છે, એમ હજી પણ કેટલાક વિદ્વાનનો એકાગ્રહી મત છે. પણ એ માટે તો આપણા શબ્દોના ખરા શિષ્ટ ઉચ્ચાર કરતાં જ જણાઈ આવે છે, કે શબ્દની કોઈ કોઈ શ્રુતિઓ એવી દ્રુત બોલાય છે કે તે વ્યંજન જેવી જ લાગે છે. એવી શ્રુતિઓની આગલી શ્રુતિ પર પ્રયત્ન હોય છે જ. એ માટે મેં મારાં વ્યાખ્યાનોમાં સમજાવેલું જ છે. આપણા વ્યાકરણશાસ્ત્રીઓ ઉપરાંત આપણા બીજા પ્રખર શિક્ષણશાસ્ત્રીઓ પણ પ્રત્યક્ષ અભિપ્રાય દર્શાવે છે કે શબ્દોની જોડણીનો નિર્ધાર કરતી વખતે શબ્દોના ઉચ્ચારમાં જે સ્વરભાર આવે છે તે પર ઘણો આધાર રહેલો છે. આચાર્ય શ્રી આનંદશંકર ધ્રુવનો ગુજરાતી સાહિત્ય પરિષદની પ્રથમ બેઠક વેળા ઉપસ્થિત થયેલા જોડણીના પ્રશ્ન ઉપર લેખ લખાયેલો છે તે તેમના તાજેતરમાં પ્રગટ થયેલા "સાહિત્યવિચાર" નામના પુસ્તકના ૮૬ મા પૃષ્ઠ આગળથી

છપાયેલો છે. એ લેખના ૮૮ મા પાનામાં આચાર્યશ્રી નીચે પ્રમાણે લખે છે:

"રા. નવલરામે જોડણીના નિયમનું અર્થગ્રહણ એ નામે એક અતિપ્રૌઢ અને વિચારશીલ વાર્તિક લખેલું છે. × × × આ લેખમાં શબ્દના ઉચ્ચાર અને વ્યુત્પત્તિ એ બે ધોરણ સ્વીકારવામાં આવ્યાં છે, અને ઉચ્ચારને અંગે Accent (અમુક સ્વર ઉપર દેવાતો ભાર) અને Quantity (માપ) નાં તત્ત્વ પણ એમના સૂક્ષ્મ વિચારમાં આવી ગયાં છે."

વાચક જોશે કે આ–Accent–પ્રયત્નની વાત નવલરામ તથા આચાર્યશ્રી આનંદશંકર ધ્રુવ માન્ય રાખે છે. એ વિના બહુ શબ્દોની વ્યુત્પત્તિ મળી શકે જ નહીં. ભાષાશાસ્ત્રમાં પ્રયત્નનો વિષય સૂક્ષ્મ છે, અને એ પ્રયત્નથી જ જોડણી સિદ્ધ કરવામાં સહાય મળે છે. પદ્યનો વિષય કાલમાનનો હોવાથી તેની શ્રુતિઓને લઘુ (short) કે ગુરુ (long) ગણવાનો આધાર તેની સ્વરિતતા (accentuation) અને અસ્વરિતતા પર જ ખરી રીતે રાખી શકાય. હ્રસ્વ અને દીર્ઘ સ્વરોને કાલ-માન સાથે લેવાદેવા નથી. હ્રસ્વ દીર્ઘ સ્વરૂપ તો તેના ગુણથી છે. કૅરી જેકબ સ્પષ્ટ રીતે કહે છે કે "No vowel sound or syllable possesses a definite, fixed length. The so-called short vowels require just as much time for this pronunciation as is required by the so-called long vowels. × × × The strong syllable (that is, accented syllable) is temporally longer than the weak." અહીં પણ એ કહે છે કે કાલ-માનથી જ લઘુગુરુતા બંધાય છે; બાકી તમામ સ્વરોનો ગુણ ઉચ્ચારમાં જુદો છે, પણ કોઈ સ્વર બીજાથી લાંબો ટૂંકો નથી.

આ રહસ્ય આપણા પૂર્વજોએ હજારો વર્ષથી મેળવ્યું હતું. અને એથી જ આપણી ગુજરાતી કવિતામાં લયમેળ છંદો વૃદ્ધિ પામ્યા, અને હ્રસ્વદીર્ઘનાં સિદ્ધ રૂપોની તેમાં દરકાર રખાઈ નથી. એ તો માત્ર શિષ્ટ સંસ્કૃત કવિતા-રચનાનો જ ઈજારો હતો. શબ્દોના પ્રયત્ન જાળવીને, એટલે અસ્વરિત શ્રુતિઓ પર પદ્યનો તાલ નહીં આવે તે સંભાળીને, રૂપબદ્ધ લયમેળ કે માત્રાબદ્ધ લયમેળ, એ જ આપણી ગુજરાતી કવિતાની પદ્યરચનાને બધી રીતે અનુકૂળ છે.

શબ્દસૂચિ

અંગ્રેજી શબ્દો

શુદ્ધિપત્ર

પૃષ્ઠ	લીંટી	અશુદ્ધ	શુદ્ધ
૨૫	૧૭	અનિવચનીય	અનિર્વચનીય
,,	,,	સાદય	સૌંદર્ય
૨૬	૯	વતમાન	વર્તમાન
૩૨	૧૪	ઉડ્ડયન છે	ઉડ્ડયન છે !
૩૯	૨૫	Primitiv	Primitive
૪૭	૧૨	જે એ પૂવની	જે એ પૂર્વની
૬૬	૧૭	સવ	સર્વ
,,	૨૩	વપરાશ	વપરાટ
૭૩	૬	અપણુ	અર્પણુ
૭૪	૨૦	ઉચ્ચાર	ઉચ્ચાર
૮૦	મથાળું	પહેલું	બીજું
૧૦૯	૨૩	લંદ	છંદ
૧૧૧	૨૪	માર્-માર	યાદ્-યાદ
૧૩૯	૧૬	હ	હૂ
૧૭૭	૨૪	ભમરાવળી	ભમરાવળી
૧૭૮	૭-૧૪	,,	,,
૧૮૧	૨૨	લય બિંદુવાળો	લયબિંદુવાળો
૧૮૩	૧૦	સાર્થકત	સાર્થકતા
૨૦૧	૧૫	લઘુશ્રુતિ	લઘુ શ્રુતિ
